This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600075705U

GESCHICHTE

DES

HOLLÄNDISCHEN THEATERS.

GESCHICHTE

DES

HOLLÄNDISCHEN THEATERS

VON

FERD. VON HELLWALD.

ROTTERDAM,

VAN HENGEL & EELTJES
(J. VAN BAALEN & SÖHNE).

1874.

Uebersetzungsrecht in fremde Sprachen vorbehalten.

VORWORT.

Soviel mir bekannt ist, gibt es bisjetzt weder im Holländischen noch viel weniger in irgendeiner andern Sprache eine Gesammtdarstellung des holländischen Theaters, seiner Entstehung und Entwickelung in dem doppelten Sinne des örtlichen und zeitlichen Raumes. Es ist also dies der erste Versuch, die Entwickelung der holländischen Bühne in ihrem historischen Zusammenhange darzustellen.

Dieser Umstand an sich charakterisirt die Beschaffenheit meiner Aufgabe: was mein Ziel sein musste, was ich erstreben durfte. Ebenso wie von vornherein jeder Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit ausgeschlossen erschien, konnte ich in Anbetracht der nur in äusserst beschränktem Masse mir zu Gebote stehenden Hülfsmittel und mit Rücksicht auf die beträchtliche Entfernung meines Wohnorts vom Schauplatz der geschilderten Ereignisse blos ein skizzenhaftes Bild, ein dürres Gerippe dessen liefern, was die Geschichte des holländischen Theaters werden könnte, und gewiss auch dereinst werden wird.

Mir war es vorläufig nur darum zu thun, den Weg anzudeuten, auf dem fernerhin vorgegangen werden möge, also gewissermassen den zukünftigen Bearbeitern der niederländischen Theatergeschichte einen Leitfaden an die Hand zu geben. Diesen Zweck glaube ich durch Aufstellung eines festen Plans und durch Markirung des Hauptganges der Ereignisse, sowie durch eine richtige Gruppirung und Betonung

jener Persönlichkeiten, welche auf dramatischem Gebiete in Holland eine Bedeutung erlangten, erreicht zu haben. Mögen nun befugtere Federn wie die meinige den Ausbau vollenden. Alles, was ich anzustreben vermochte, war, eine vielleicht beschränkte, aber verlässliche *Basis* zu schaffen.

Wenn nun trotz der mir vollkommen bewussten Unzulänglichkeit und Lückenhaftigkeit der nachstehenden Arbeit ich gleichwol den etwa zu viel versprechenden Titel „Geschichte des holländischen Theaters" an die Spitze des gegenwärtigen Werkchens stellte, so geschah es blos deshalb, weil die passendere Bezeichnung „Versuch" mir veraltet dünkte, der moderne Ausdruck „Essay" aber mir nicht zusagte.

Wien, am 15. October 1873.

FERD. VON HELLWALD.

INHALT.

		Seite
VORWORT		V
EINLEITUNG		I
KAPITEL I.	Englische Schauspieler in den Niederlanden	7
„ II.	Die Anfänge des holländischen Theaters	11
„ III.	Coster's Niederdeutsche Akademie. 1617—1637	16
„ IV.	Die amsterdamer Bühne bis zu ihrer Restaurirung. 1638—1664	22
„ V.	A. K. van Zjermez	26
„ VI.	Die Schauspieler des XVII. Jahrhunderts	31
„ VII.	Das amsterdamer Theater. 1664—1772	35
„ VIII.	Innere Einrichtungen des amsterdamer Theaters	40
„ IX.	Lebensverhältnisse der holländischen Schauspieler	48
„ X.	Schauspieler aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts	53
„ XI.	Izaak Duim und Jan Punt. 1727—1777	58
„ XII.	Corver und seine Zeitgenossen	63
„ XIII.	Das Theater und die Geistlichkeit	69
„ XIV.	Das holländische Theater ausserhalb Amsterdams	72
„ XV.	Holländische Komödianten im Auslande	77
„ XVI.	Fremde Urtheile über das Spiel der holländischen Schauspieler	81
„ XVII.	Gründung des rotterdamer Theaters. 1773—1779	86
„ XVIII.	Marten Corver, seine Bühnenreformen und seine „Theater-Glossen“	92
„ XIX.	Das neue Theater in Amsterdam. 1774—1810	97
„ XX.	Die Schauspieler des neuen amsterdamer Theaters. 1774—1795	103
„ XXI.	Blütezeit des amsterdamer Theaters. 1795—1815	108
„ XXII.	Das Ballet und die Oper	123
„ XXIII.	Holländische Wandertruppen der neuern Zeit	130
„ XXIV.	Ward Bingley in Rotterdam	135
„ XXV.	Das amsterdamer Theater unter der Direction Snoek-Majofsky. 1811—1820	140
PERSONENREGISTER		145

EINLEITUNG.

Das Theater, wie es sich uns gegenwärtig darstellt, ist ein Ausfluss des mittelalterlichen Festlebens. Mit der Entwickelung des letztern ging jene der Bühne Hand in Hand. Ihre Geburtsstätte war die Kirche, und die dramatische Darstellung der Glaubensgeheimnisse gab den ältesten Theaterstücken den Namen *Mysterien*. Durch Entfaltung eines Pompes, der nicht in ihrer Entstehung begründet war, bereiteten diese ihre Emancipation von der Kirche vor. Das Hyperrealistische der Darstellung, die häufig überaus nüchterne Localität der Aufführung, welche bald auf Marktplätzen, bald in Scheuern, Höfen u. dgl. gewählt wurde, endlich die immer mehr und mehr anwachsende Volksmasse, die sich zu diesen absonderlichen Aufzügen herbeidrängte — alles dies trug zur Verweltlichung der Mysterien bei. Die weltlichsten Anlässe wurden zur Aufführung benutzt. Dabei kamen die lächerlichsten Anachronismen sowie die naivsten Obscönitäten vor. So entstanden neben den Mysterien nach und nach Pantomimen von durchaus nicht nur weltlichem, sondern sogar heidnischem Charakter, indem die antike Mythologie in dieselben hineingezogen wurde.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts traten indessen die Mysterien oder wie man sie auch nannte *Mirakelspiele* fast ganz in den Hintergrund, und wurden dieselben durch die sogenannten *Moralitäten* ersetzt, d. h. Stücke religiösen Charakters, in denen statt der Wunder die Tugenden und Laster die Hauptrolle spielten, und statt durch Mönche, meist durch Bürger oder Studenten dargestellt wurden. Während der Reformation wurden sie eifrig benutzt, um deren Grundsätzen bei der grossen Menge Eingang zu verschaffen und gegen die Entartung der alten Kirche zu Felde zu ziehen. Der Teufel war in diesem neuen dramatischen Genre der Vertreter des komischen Elements, und der Tugend fiel meist die Aufgabe zu, dessen Lächerlichkeit zu entlarven. Durch allmähliche Individualisirung der abstracten Begriffe, welche nach

und nach ganz verschwanden, entstand während des 16. Jahrhunderts das *eigentliche Schauspiel*, das am Ende desselben die Moralitäten in ähnlicher Weise verdrängte, wie ehemals diese die Stelle der Mysterienspiele eingenommen hatten.

Dies ist beiläufig der Entwickelungsgang, den die dramatische Kunst beinahe in allen europäischen, zumal aber in den meisten germanischen Ländern genommen hat. Holland machte davon insofern eine Ausnahme, als in diesem Lande das weltliche Schauspiel sich mehr denn sonstwo aus einem eigenen selbständigen Kerne — dem allgemeinen Sinne des Volks für Plastik — entwickelte, womit jedoch nicht gesagt sein will, dass das geistliche Mysterienspiel nicht auch einen gewissen Antheil an der Entwickelung dieses Nationalzugs gehabt habe.[1]

Der Geschmack der Niederländer an dramatischer Auffassung lässt sich bereits aus den mittelniederländischen Gedichten grössern Umfangs nachweisen, deren Dialog eine stark dramatische Anlage verräth. Diesen günstigen Anfängen wurde noch durch den praktischen Sinn und den Realismus der Bürger in die Hände gearbeitet; und so war nur noch ein Schritt nöthig — die romantischen Scenen, welche bis dahin sogenannte „Sprecher" vor Fürsten und Edlen, zuletzt auch vor den Bürgern vortrugen, nicht nur zu erzählen, sondern darzustellen — um den Grund zum ernsten romantischen Drama zu legen.

Auf diese Weise wurde zuerst das *Abel-spel*, später, als der realistische Sinn des Niederländers seine Aufmerksamkeit den Vorfällen des täglichen Lebens zuzuwenden begann, auch das Lustspiel, die Posse, die *Sotternie* geboren, die meistens eine treue Abspiegelung des Volkslebens und folglich echt national ist. Von diesen beiden Dichtungsgattungen sind uns Proben aus dem 14. Jahrhundert aufbewahrt geblieben und zwar vier ernste und sechs heitere Stücke.[2]

Das 15. Jahrhundert bezeichnet die Epoche der Ueberbildung sowol in der dramatischen wie in der architektonischen Composition. Die Spuren des sogenannten „style flamboyant" lassen sich in der Literatur ebenso gut wie in den Ueberresten der Baudenkmale jener Zeit verfolgen. Zugleich machte der Geist der Association bei den

---

[1] *Gallée, Joh. Hendr.*, „Bijdrage tot de geschiedenis der dramatische vertooningen in de Nederlanden gedurende de middeleeuwen" (Haarlem, Kruseman, 1873, 8°).

[2] Abgedruckt sind dieselben in Hoffmann von Fallersleben's „Horae Belgicae" (Breslau 1838), Thl. 6. Analysen derselben findet man sowol in *Jonckbloet's* „Geschichte der niederländischen Literatur" (Deutsche Ausgabe, Leipzig 1870), Bd. I, S. 306 fg., wie in *Alph. Royer's* „Hist. univ. du théâtre" (Paris 1869), Vol. I, pp. 203—210 u. a. a. O.

Völkern germanischen Stammes riesige Fortschritte und das *Gildenwesen* trieb seine üppigsten Blüten. In den Niederlanden, namentlich aber im südlichen Theile derselben, übten diese neuen Verhältnisse sogar auf das dramatische Genre einen mächtigen Einfluss aus. Die dramatische Richtung, welche den Geist der letzten Jahre des Mittelalters charakterisirt, und welche zur gemeinschaftlichen Darstellung von Schauspielen führte, brachte nämlich wiederholte, endlich geregelte Zusammenkünfte von Dichtern und Kunstfreunden mit sich, und so entstanden jene literarischen Vereine, welche unter dem Namen *Kamers van Rhetorica*[1] bekannt sind und deren Mitglieder *Rederijker* hiessen. Es ist bis heute noch nicht festgestellt, ob die Entstehung dieser literarischen Genossenschaften, welche später der religiösen Bewegung in den Niederlanden einen so mächtigen Vorschub leisteten, in das Ende des 14. oder in den Anfang des 15. Jahrhunderts verlegt werden soll. Ihre Blütezeit war das 16. Jahrhundert; das 14. muss jedenfalls blos als die Wiege dieser Institution betrachtet werden. Am wahrscheinlichsten ist es jedoch, dass diese Einrichtung im 15. Jahrhundert sich in den Niederlanden selbständig entwickelte, während der Name mit den Burgundern aus Frankreich gekommen sein dürfte. Eigentliche Kammern reichen nämlich nicht weiter als bis ins 15. Jahrhundert zurück und die meisten datiren sogar erst aus der zweiten Hälfte desselben. In Nordniederland — dem heutigen Holland — gilt die Middelburgische Kammer für die älteste; sie bestand schon 1430. Dann folgen die von Vlaardingen 1433, Gouda 1437, und Delft 1487. In Amsterdam scheint schon 1496 eine solche bestanden zu haben; aber die bekannteste, mit dem Wahlspruche „In liefde bloeijend", wurde erst 1517 gegründet. Haarlem hatte eine Kammer 1503, Utrecht erst 1577.

Es kann nicht unsere Absicht sein, hier in eine umständliche Beschreibung oder Darstellung der Entwickelung dieser den Niederlanden speciell eigenthümlichen Institution einzugehen; auch hat diese Erscheinung bereits eine so umfangreiche Literatur ausführlicherer und kürzerer, diesen Gegenstand theils in seiner Gesammtheit, theils in

[1] Siehe über diese: *Kops*, „Schets eener geschiedenis der Rederijkeren" (Leijden 1774); dann *G. D. J. Schotel*, „Geschiedenis der rederijkers in Nederland" (Amsterdam 1863); speciell für Belgien: *H. Popeliers*, „Précis de l'histoire des chambres de rhétorique belges" (Bruxelles 1844). Ausserdem bestehen zahlreiche Monographien über die einzelnen „Kammern". Zu den wichtigern Werken dieser Gattung zählen: Dr. *R. C. Hermans*, „Geschiedenis der rederijkers in Noord-Brabant" (Hertogenbosch 1867), 2 Bde.; *Phil. Blommaert*, „Beknopte geschiedenis der Kamers van Rhetorica te Gent" (Gent 1838) u. a. m.

einzelnen Partien behandelnder Schriften hervorgerufen, dass wir bezüglich näherer Unterrichtung füglich auf diese verweisen können. Blos über den Einfluss dieser Genossenschaften auf das niederländische Drama seien uns noch einige Bemerkungen gestattet.

Die Thätigkeit der Kammermitglieder bestand in der Pflege der Dichtkunst oder desjenigen, was sie für Poesie hielten, hauptsächlich aber in der Aufführung von Schauspielen und andern dramatischen Vorstellungen. Zu ihren beliebtesten Productionen gehörten die sogenannten „*Spelen van zinne*", d. h. allegorische Dramen. Allegorie ist eine Verstandesarbeit, kein Product der schaffenden Phantasie. In der Kunst muss die Form der augenblickliche und greifbare Ausdruck eines Gedankens sein, der unsern Sinnen plastisch wahrnehmbar gemacht werden kann. Wo die Form den Gedanken nicht vollständig ausdrückt, oder wo die Idee nicht unmittelbar durch die Form heraustritt, wird das Gefühl des Schönen nicht geboren und es kann von Kunst, welche dieses Gefühl erwecken sollte, keine Rede sein. Abstracte Begriffe sind nicht sinnlich darstellbar und gehören folglich nicht in das Gebiet der Kunst. Die Tugend kann ebenso wenig ästhetisch wahrnehmbar gemacht werden, wie das Laster, wenn beide sich nicht in den Handlungen einer concreten Individualität offenbaren.

Darin liegt das Hauptgebrechen dieser zunftmässigen „Sinnspiele", die eigentlich nur dialogisirte Betrachtungen über moralische Fragen waren, in denen anstatt Menschen aus Fleisch und Blut symbolische Figuren auftraten — in denen selbst der Mensch, wenn er je darin vorkam, blos als eine personificirte Abstraction erschien; daher kam es, dass die beiden Hauptbedingungen des Dramas — Handlung und Charakterzeichnung — in den Bühnendarstellungen der Gildegenossen stets unerfüllt blieben. Das Verstandeselement herrscht ganz ausschliesslich in diesen „Sinnspielen", und daher vermögen auch die gepriesensten unter ihnen auf den Namen dramatische Kunstproducte keinen Anspruch zu machen.

Unter diesen Verhältnissen kann unser Urtheil über den Einfluss der Rederijkers auf das niederländische Drama kein günstiges sein. So gross ihre Verdienste um die nationale Sache sein mögen dadurch, dass sie zu Alba's Zeiten im Sinne der Emancipation vom spanischen Joche thätig gewesen — so nachtheilig stellte sich deren Wirkung auf die Entwickelung der dramatischen Dichtung der Niederländer heraus. Durch gedankenlosen Formelkram ertödteten sie den poetischen Geist des Volks, während die diesem letztern innewohnende reiche Fülle plastischer Darstellungskraft, dramatischen Lebens, durch die über-

wuchernde Dialektik einer philosophisch moralisirenden Allegorie zu Grunde gerichtet ward.

Selbst die lobenswerthen Anstrengungen der Dramatiker des 17. Jahrhunderts, um das nationale Schauspiel aus dem dumpfigen Saal der Rhetorikkammern auf einen neuen, frischen, lebenskräftigen Boden zu verpflanzen, vermochten den Keim niemals gänzlich auszurotten, den der Zunftgeist des 15. Jahrhunderts zu tief in den Grund des Volks gelegt hatte, und so nehmen wir keinen Anstand, dem Institute der „Kamers van Rhetorica" hauptsächlich die Schuld beizumessen, dass die niederländische Literatur im Drama hinter den meisten europäischen merklich zurücksteht.

Von dem Wiederaufblühen der holländischen Literatur im 17. Jahrhundert und insbesondere von den oberwähnten Neubelebungsversuchen auf dem dramatischen Gebiete datirt auch der Anfang des eigentlichen *holländischen Theaters*. Die Errichtung fester Bühnen, die Darstellung durch berufsmässige Künstler anstatt wie bisher meist durch Dilettanten, kurz die erste Entwickelung des niederländischen Schauspieler- und Bühnenwesens fällt in jene Zeit. Zwischen der Epoche der Rederijkers und diesen ersten Anfängen des holländischen Theaters kommt aber noch ein Moment zu besprechen, welches eine kurze Erörterung erheischt — das Auftreten der englischen Komödianten in Holland.

KAPITEL I.

ENGLISCHE SCHAUSPIELER IN DEN NIEDERLANDEN.

Die Bedeutung der schon im 16. und dann später in grösserer Menge im 17. Jahrhundert den Continent aufsuchenden *englischen* Schauspielertruppen bedarf wol, was Deutschland betrifft, keiner nähern Beleuchtung. Anders stellen sich die Verhältnisse in Holland dar.

Die älteste Spur vom Erscheinen englischer Komödianten in den Niederlanden reicht in *das letzte Viertel des* 16. *Jahrhunderts* zurück. Als nämlich im Jahre 1585 der Earl von Leicester an der Spitze der von der Königin Elisabeth den Generalstaaten gesandten Hülfstruppen (gegen Philipp II.) nach Holland kam, war es in Begleitung einer Schauspielertruppe, welche er auf seine Kosten und zu seiner persönlichen Erheiterung zu unterhalten pflegte. Nebst dieser scheint aber die Gesellschaft von *Rob. Browne*, welche im Jahre 1590 zu Leijden spielte, die einzige gewesen zu sein, die im Laufe des 16. Jahrhunderts nach Holland herüberkam. [1]

Im 17. Jahrhundert mehren sich indessen die fahrenden englischen Komödianten bedeutend, und zwar scheinen die beiden Städte Leijden und Haag damals deren beliebteste Aufenthaltsorte gewesen zu sein: so finden wir zur Jahrmarktszeit im September 1604 einen gewissen *John Wood*, dann im Januar 1605 den mit einem brandenburgischen Privilegium ausgestatteten *John Spencer* in ersterer Stadt; höchst wahrscheinlich war es des letztgenannten Schauspielergesellschaft, welche

---

[1] In Belgien scheint das Auftreten der englischen Schauspieler ungefähr in dieselbe Zeit zu fallen. Urkunden zufolge, welche im Brüsseler Archiv aufbewahrt werden, wurde im Jahre 1605 einer englischen Gesellschaft die Erlaubniss ertheilt, in dieser Stadt Vorstellungen zu geben. (Siehe „Revue d'hist. et archéol." Tome IV, 1864, pag. 405, note.)

im Mai 1605 nach dem Haag übersiedelte und, wie man aus einer gleichzeitigen Urkunde entnimmt, ein Eintrittsgeld von drei Stübern von jedem Zuschauer forderte. Auch in den Jahren 1606 und 1607 liessen sich englische Komödianten im Haag sehen, wo ihnen der Statthalter die Bewilligung ertheilte, durch mehrere Tage Theatervorstellungen zu geben. Der Engländer *W. Pedel*, der im November 1608 in Leijden auftrat, scheint mehr Pantomimiker als Schauspieler gewesen zu sein, denn es heisst ausdrücklich, dass er blos „mit Geberden spielte, ohne Worte zu gebrauchen". Hingegen treffen wir im Herbst des darauffolgenden Jahres eine wohlorganisirte englische Schauspielergesellschaft im Haag an, welcher die Bewilligung für vier Vorstellungen auf weitere acht male erneuert wurde; desgleichen im October 1612 spielten englische Komödianten während vierzehn Tagen in der holländischen Residenz; nur begegnet man damals schon der Sitte, dass dieselben einen Theil ihrer Einnahme oder auch einen im vorhinein bestimmten Betrag den Armen des Ortes zuwenden mussten — eine Sitte, welche wir später auch auf einheimische Schauspieler ausgedehnt sehen werden. Nach einer längern Unterbrechung finden wir wieder im Jahre 1629 eine englische Komödiantengesellschaft im Haag, der auch 1644—1645 und später von solchen besucht wurde.

Wie bereits bemerkt wurde, bewegten sich die englischen Schauspieler in Holland am liebsten in den beiden nahe voneinander gelegenen Orten Haag und Leijden; dieser Umstand ist ziemlich erklärlich: im 17. Jahrhundert war Scheveningen der gewöhnliche Landungsplatz für die aus England ankommenden Schiffe; von da führte der nächste Weg nach dem Haag; während in dieser Stadt, welche freilich damals und bis zur Zeit des Königs Ludwig Bonaparte nur als ein „Dorf" galt, die glanzvolle Umgebung des *Hofes* reiche Aussicht auf Gewinn eröffnete, lockte das zu jener Zeit noch stark bevölkerte Leijden mit seiner zwar jungen, aber sehr besuchten *Hochschule* und deren heiterm schaulustigen Völkchen die Darsteller dramatischer Schaustücke unwillkürlich nach jener Stadt. Freilich liegt die Vermuthung nahe, dass jene Schauspielertruppen, welche sich im Haag und in Leijden sehen liessen, zumal jene, welche man nach unverhältnissmässig kurzen Zwischenräumen wieder an diesen Orten antrifft, auch andere holländische Plätze besucht und so zur Verbreitung der englischen Schauspielkunst durch das ganze Land beigetragen haben dürften; gleichwol datirt die älteste Nachricht vom Auftreten englischer Komödianten anderswo als in den beiden genannten Städten — und zwar zu Dordrecht — erst aus dem Jahre 1656. Selbst von Amsterdam ist es keineswegs erwiesen — obgleich wahrscheinlich —

dass es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von englischen Schauspielern besucht worden sei.[1]

Betrachtet man nun den allgemeinen Einfluss, welchen die aus England herübergekommenen, häufig mit einem Shakspeare'schen Repertoire versehenen Schauspieler in den Niederlanden ausübten, so muss man erkennen, dass er je nach seiner Richtung ein völlig ungleicher war. In materieller Beziehung mag er jedenfalls zur Begründung eines festern und stabilern einheimischen Bühnenwesens wesentlich beigetragen haben, wenigstens lässt sich dies aus mannichfachen Einrichtungen der Bühne selbst und andern innern Verhältnissen entnehmen; in geistiger Hinsicht jedoch muss die Thätigkeit der englischen Schauspieler als gänzlich *wirkungslos* auf das holländische Drama bezeichnet werden.

Man hat sich wiederholt bemüht, fremde und namentlich englische Einflüsse in der Entwickelung des niederländischen Theaters nachzuweisen. Allemal aber lässt sich die Unrichtigkeit solcher Behauptungen auf das schlagendste darthun. Wer z. B. aus *J. J. Starter's* „Timbre de Cardone" (1618) den Einfluss Shakspeare's ableiten wollte, würde sehr irren. Herr J. O. Halliwell ist in diesen Irrthum verfallen; ebenso irrig ist aber auch Dr. W. Bell's Ansicht, welcher diesem Drama unsers deutschen Jakob Ayrer's „Schöne Phenicia" zu Grunde legen wollte. In der Wirklichkeit ist in Starter's Stück keine Spur weder von „Viel Lärm um nichts" noch von der „Schönen Phenicia" zu entdecken, und spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Dichter seinen Stoff direct aus Bandello's Novelle oder einer frühen Nachbildung dieser Erzählung entnommen habe. Allerdings führt der holländische Dichter auch komische Figuren in sein Stück ein, welche den friesischen Volksdialekt sprechen; allein mit den humoristischen Episoden weder Shakspeare's noch Ayrer's haben diese irgendetwas gemein. — In ähnlicher Weise geht aus einer sorgfältigen Vergleichung der betreffenden Stücke deutlich hervor, dass *G. Brandt* das Sujet zu seinem „Veinzenden Torquatus" (1644) unmittelbar der nordischen Quelle des Saxo Grammaticus entlehnt und keineswegs, wie manche behaupten, den Shakspeare'schen „Hamlet" abgeschrieben habe. Derartige Fälle sind leicht möglich und sollten von gewissenhaften Literarhistorikern stets im Auge behalten werden. Wenn man vollends durch den Hinweis auf die Stelle in *G. A. Brederoô's* „Moortje", Act III, Scene 4 (1615) Spuren englischen Einflusses in der holländischen

[1] In vorstehender Darstellung folgten wir dem als trefflich anerkannten Werke von *Alb. Cohn*, „Shakspeare in Germany" (London 1865, 4°.)

Literatur zu entdecken glaubt, so ist damit weiter nichts als ein Anhaltepunkt für die durch keine andere Aufzeichnung bestätigte Vermuthung erbracht, dass die Aufführungen der englischen Schauspieler bereits zu jener Zeit auch in Amsterdam bekannt und beliebt waren; denn aus dem für die letztern günstigen Vergleiche zwischen ihnen und den „Rederijkers" lässt sich entnehmen, dass die Vorstellungen der Engländer im Publikum Beifall gefunden hatten. Damit ist aber gerade nur unsere oben ausgesprochene Meinung bestätigt, welche, was Schauspielkunst und Bühnenwesen anbetrifft, den englischen Komödianten die weitgehendste und wohlthätigste Einwirkung auf die entsprechenden Verhältnisse in Holland einräumt. Den *Geist* des britischen Dramas vermochten diese reisenden Künstler aber niemals in den Niederlanden einzubürgern. Hier war die von den Humanisten und den berühmten Philologenschulen ins Leben gerufene heidnisch-classische Richtung zu tief gewurzelt, als dass diese der ritterlich-romantischen so leicht hätte Platz machen sollen. Ausserdem wurde höchstens aus dem Spanischen übersetzt. Vondel wäre der einzige gewesen, der bei einer sorgfältigern und gründlichern Bildung im engern Sinne des Worts ein niederländisches Theater zu begründen im Stande gewesen wäre; allein einer allzu abstracten Auffassung der Aristotelischen Grundsätze setzte bald der irrige Glaube, dass nur auf dem altclassischen Boden die echte tragische Würde zu finden sei, die Krone auf und dabei ging der nationale Charakter des Dramas zu Grunde. Später übersetzte man nur noch die Franzosen, denn dass bei gleichen Tendenzen und gleichen Fehlern die Corneille'schen und Racine'schen Dramen denn doch den Vorzug verdienten vor den niederländischen, das fanden selbst die Holländer bald heraus.

KAPITEL II.

DIE ANFÄNGE DES HOLLÄNDISCHEN THEATERS.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts stand das Rederijkerwesen in Holland noch in vollster Blüte und waren es in Amsterdam zumal die sogenannte *Alte Kammer* (oude kamer) und die jüngere *Brabantische*, welche durch ihre glanzvollen Festaufzüge und ihre beliebten Theatervorstellungen den ersten Rang unter den Rhetorikkammern dieser Stadt einnahmen. Die erste der beiden genannten Dichtergenossenschaften führte ein Kreuzbild mit einem wilden Rosenstrauch („Eglentier") im Wappen und hatte als Devise: In liefde bloeijende. Die zweite, welche den Wahlspruch: Tot levender jonst angenommen und eine weisse Lavendelblume zum Wappen hatte, war erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus Antwerpen nach Amsterdam übersiedelt — daher auch für die bereits früher bestandene die Bezeichnung Alte Kammer.

Die Stücke, welche in diesen Kammern zur Aufführung gelangten, waren meistens Moralitäten und biblische Sinnspiele, wie sie ein halbes Jahrhundert früher *D. V. Coornhert* (1522—1590) zu verfassen pflegte. *Abrah. de Koninck* und *Jan S. Colm* galten damals als die fruchtbarsten Schriftsteller in diesem Genre. Wol liess auch *P. C. Hooft* (1581—1647) in den Jahren 1598—1601 mehrere seiner dramatischen Compositionen — wie „Achilles en Polyxena", „Granida" und „Theseus en Ariadne" in der Alten Kammer zur Aufführung bringen, allein einen merklichen Aufschwung nahm letztere erst im zweiten Decennium des 17. Jahrhunderts, als der entschieden begabteste holländische Lustspieldichter *G. A. Brederoô* (1585—1618) über Aufforderung Hooft's und der reizenden jungen Tochter Roemer Visscher's — der in der niederländischen Literaturgeschichte wohlbekannten *Maria Tesselschade* (1594—1649) — obiger literarischen Gesellschaft seine Thätigkeit zuzuwenden begann.

Damals hielt die Alte Kammer ihre Vorstellungen oberhalb der kleinen Fleischhalle am „Nes" ab — so heisst eine Strasse in Amsterdam, welche die Fortsetzung der Warmoesstraat bildet — und dort war es, wo Brederoô im Jahre 1611 mit seinem „Roderick en Alphonsus" debutirte, welchem 1612 die Tragikomödie „Griane" folgte. So verdienstvoll die neue Richtung war, welche der Dichter mit diesen beiden Stücken einschlug, so bewiesen dieselben doch, dass Brederoô nicht der rechte Mann war, um ein ursprüngliches *romantisches* Drama zu schaffen; die darin vorkommenden komischen Scenen verriethen aber ein desto grösseres Talent zur Posse. Dieses zeigte sich sofort in seiner „Klucht van de Koe" (Posse von der Kuh), die er noch im selben Jahre (1612) auf die Bühne brachte und in welcher er mit Entschiedenheit die echt nationale Richtung betrat; jede Scene dieses Kunstwerks hätte Jan Steen den Stoff zu einem seiner durch und durch holländischen Genrebilder liefern können. Nachdem Brederoô vollends 1613 mit zwei weitern Compositionen desselben Genres vor das Publikum getreten war, bezeugte ein Zeitgenosse von ihm, dass innerhalb der drei Jahre, seitdem dieser Dichter für die „In Liebe Blühenden" schrieb, die Einnahmen dieser Kammer mehr ausgemacht hätten als in sämmtlichen vorhergegangenen Jahren ihrer dramatischen Wirksamkeit. Den höchsten Glanzpunkt seiner literarischen Laufbahn erreichte indess Brederoô — wol nur in den Augen der Anhänger der Renaissance — mit seinem Lustspiel „Het Moortje", welchem die Idee des Terenz'schen „Eunuchus" zu Grunde liegt, das aber des grossen Talents seines Dichters nicht vollkommen würdig ist; bei aller geistreichen Charakterzeichnung kämpft darin die antike mit der modernen Richtung und entstand dadurch ein anachronistisches Drama. Es erschien auf der amsterdamer Bühne im Jahre 1615.

Indessen hatte eine feindselige Hand (1614) den Samen der Zwietracht unter die Mitglieder der Alten Kammer gesäet. Die Uneinigkeit wuchs mit jedem Tage und die neuen Emporkömmlinge trachteten die alten Inhaber der Ehrenplätze aus denselben zu verdrängen. Dazu kam, dass die Anzahl der „Kameristen" sich täglich vermehrte, aber mit solchen Leuten, die weniger den geistigen Genuss als den der Trinkgelage und Feste suchten, während die wahrhaft tüchtigen Männer einer um den andern ihre Namen aus der Mitgliederliste streichen liessen. So drohten Zwietracht und Geschmacksverirrungen die alte Kammer und mit dieser ein gutes Stück des literarischen Lebens in Amsterdam zu vernichten, hätte sich nicht ein Mann gefunden, der, aus Liebe zur Sache und in nationaler Begeisterung, das amsterdamer Theater zu retten sich vornahm. Dieser Mann war Dr. *Samuel Coster*

(gestorben nach 1648), der Ben Johnson Hollands, ein intimer Freund Brederoô's, dem die holländische Bühne bereits einige wol nicht ganz fehlerlose, aber damals doch gern gesehene Stücke („Teunis den Boer" 1612, „Tysken van der Schilden" 1613) verdankte.

Dr. Coster scheint von Haus aus ein nicht unbemittelter Mann gewesen zu sein; das günstige Erträgniss der Alten Kammer in den letzten Jahren bestärkte ihn in dem Vorsatze, in Verbindung mit den hervorragendsten Mitgliedern dieser literarischen Gesellschaft ein neues Unternehmen ins Leben zu rufen. Er setzte sich deshalb mit Hooft, Starter, Vondel, Krul, Roodenburgh und seinem Freunde Brederoô ins Einvernehmen, welche sämmtlich sich verpflichteten, in Zukunft ihre dramatischen Arbeiten ihm zu überlassen, und von diesen Männern unterstützt schritt er zur Gründung eines eigenen selbständigen *Theaters* in Amsterdam. Fest entschlossen, mit den Traditionen der „Rederijkers" vollständig zu brechen, legte er seiner neuen Stiftung auch nicht mehr den Namen „Kammer" bei, sondern nannte sie: *Erste Niederdeutsche Akademie*, eine Bezeichnung, worin sich der damals in Holland stark herrschende italienische Geist abspiegelt, denn schon zu Spieghel's und R. Visscher's Zeit schwebte den Reformatoren der Alten Kammer die „Accademia della crusca" als Ideal vor.

Von allem Anfang an hatten sich die Rhetorikkammern gegen die Anmassungen der Geistlichkeit aufgelehnt und dieselben bei jedem Anlasse scharf getadelt. Von diesem Princip wichen sie niemals ab und die städtischen Regierungen sahen dies nicht ungern, weil sie selbst viel vom Klerus zu erdulden hatten und sich von ihm häufig bittere Zurechtweisungen angesichts der ganzen Gemeinde gefallen lassen mussten. Kein Wunder also, dass die amsterdamer Stadtregierung, welche nicht selten mit ihren Prädicanten in argem Hader lag, Coster's Unternehmung in ähnlicher Weise begünstigte wie sie vordem die alte und andere Kammern unterstützt hatte. Sie schenkte ihm ein ansehnliches Grundstück auf der „Keizersgracht" — zwischen der „Runstraat" und der „Beerenstraat" — und auf diesem Platze gründete Dr. Coster *das erste holländische Schauspielhaus*. Dasselbe wurde am 1. August 1617 mit dem Trauerspiel des delftischen Dichters *G. van Hoghendorp:* „Die Ermordung des Prinzen Wilhelm von Oranien" eingeweiht, dem ein Festvorspiel: „Apollo" von *Suffridus Sixtinus* voranging.

Mittlerweile hatte das nationale Theater aber auch an einem andern Punkte Hollands Wurzel zu fassen gesucht, und zwar — was um so bemerkenswerther ist — gerade in einem Landestheile, der sich in der Folge und überhaupt durch die Feindseligkeit seiner Regierung

gegen alles, was theatralische Aufzüge hiess, auszeichnete. Schon im Jahre 1603 hatten die Staaten von *Friesland* beschlossen, im ganzen Umfange der Provinz alle dramatischen Vorstellungen zu verbieten, und von Groningen heisst es sogar, dass solche bis zum Jahre 1795 in dieser Stadt nicht gesehen wurden. Trotzdem gelang es im Jahre 1617 dem rührigen jungen Dichter *Jan Starter* (1594—1626), die Bewilligung zur Errichtung einer mit Theatervorstellungen verbundenen Rhetorik-Kammer in *Leeuwarden* zu erwirken. Starter, der eigentlich von englischer Abkunft und auch in London geboren war, flüchtete vor der Intoleranz Jakob's I. nach der gastfreien Republik und wurde 1612 Mitglied der Alten Kammer in Amsterdam, wo er die Bekanntschaft Brederoô's machte und sich dessen innige Freundschaft erwarb; aber schon 1614 finden wir ihn in der friesischen Hauptstadt, wo er einen Bücherladen eröffnete und sich um die Gunst des dortigen Statthalters, des Grafen Wilhelm Ludwig von Oranien, bewarb.

Die Kammer, welche Starter zu Leeuwarden ins Leben rief, führte den Wahlspruch: „*Och mocht het rijzen*", und war, wie leicht begreiflich, nach dem Muster der „in Liebe Blühenden" eingerichtet. Ihre Theatervorstellungen hielt sie in der nunmehrigen Westerkirche, der Kapelle des Sanct-Annenklosters, welches schon damals in ein Landeszuchthaus umgewandelt war. Starter schrieb mehrere Stücke für diese Bühne, worunter namentlich das schon einmal erwähnte „Timbre de Cardone" und die Tragikomödie „Daraide" (1618). Beide waren ganz im Brederoô'schen Stile gehalten, an dessen „Griane" und „Roderick" sie lebhaft erinnern; während das erste den auch von Shakspeare in seinem „Viel Lärm um nichts" bearbeiteten Stoff behandelt, schliesst sich das zweite an die Erzählung von Don Florisel de Niquea aus dem zwölften Buch der Amadis-Romane an. Blos in ernsten Episoden ist Starter mehr lyrisch als sein Freund Brederoô; zu bemerken ist noch, dass in seinem „Timbre de Cardone" er das platte Friesisch zuerst auf die Bühne brachte und also lange vor *Gysbert Japix* diesen Dialekt zur Schriftsprache erhob.

Dem unausgesetzten Drängen der Geistlichkeit gelang es aber bald von dem engherzigen Magistrat Leeuwardens ein Verbot der Theatervorstellungen in der Westerkirche zu erwirken. Schon am 8. Januar 1619 fassten Bürgermeister und Schöffen den Beschluss, den Rhetorikern das *Spielen* zu kündigen, und am 9. erging an letztere die Aufforderung, das Gebäude in kürzester Frist zu räumen. Der Prediger Bogerman und Graf Wilhelm Ludwig waren schwärmerische Anhänger des puritanischen Gomarismus, wie sich auf der dordrechter Nationalsynode (1619) herausstellte, und schon drei Jahre früher (Januar 1616) gezeigt

hatte, da der Statthalter über Aufforderung der Staaten Frieslands den leeuwardener Stadtmagistrat, der ganz für Barneveld und die Remonstranten gestimmt war, durch Contra-Remonstranten und „Prinzlich-Gesinnte" ersetzen liess. So echt niederländisch die Vorliebe für festliche Darstellungen, besonders für das Lust- und Schauspiel, auch sein mochte, so stiess doch die freie Entwickelung dieses Charakterzugs in Amsterdam ebenso auf Trigland und Smout wie in Leeuwarden auf Bogerman.

Starter war durch den städtischen Regierungsbeschluss ausser sich vor Verzweiflung und machte dieser in den bittersten Ausdrücken über das hämische Wesen und das neidische Gerede der Pfaffen Luft. Der Aufenthalt in Leeuwarden war ihm dadurch verleidet, dass man ihn hinderte, sein grosses literarisches Talent dem Drama zu weihen, und als mittlerweile (Frühjahr 1620) auch Graf Wilhelm Ludwig gestorben war, verliess er im Mai 1620 die friesische Hauptstadt, um sich in dem benachbarten Franeker niederzulassen, wo er sich an der dortigen Hochschule als Student der Rechte einschreiben liess; aber noch am Schlusse desselben Jahres finden wir ihn wieder in Amsterdam, wohin ihn die Herausgabe seines „Friesche Lusthof" gerufen hatte, und wo er bei Dr. Coster und den „Akademisten" die freundlichste Aufnahme fand.

So ging schon nach kurzer Zeit die schöne Frucht von Starter's thätigem und patriotischem Geist auf gewaltsame Weise zu Grunde, und Amsterdam blieb fortan bis ins 18. Jahrhundert die alleinige Pflanzstätte des holländischen Theaters.

KAPITEL III.

COSTER'S NIEDERDEUTSCHE AKADEMIE.

1617—1637.

Das Schauspielhaus, welches am 1. August 1617 auf der Keizersgracht eröffnet worden war, hatte Samuel Coster ganz auf seine Kosten erbaut; über dem Eingang sah man einen Bienenkorb, das Wappen der Akademie, während das Wort: *Yver* (Eifer) derselben als Devise diente.

Nach echt holländisch praktischem Sinne hatten die Theatervorstellungen in Amsterdam schon seit geraumer Zeit einen doppelten Zweck. Anfänglich scheinen nämlich die Mitglieder der Alten Kammer die Kosten der Aufführungen selbst getragen und zu diesem Ende jährlich *anderthalb Gulden* beigesteuert zu haben; später jedoch übernahm das amsterdamer Versorgungshaus — das sogenannte „Oude Mannen- en Vrouwenhuis" — die Bestreitung sämmtlicher Auslagen und erhob dafür von jedem Zuschauer ein Eintrittsgeld von *drei Stübern*. Der auf diese Weise erzielte Reingewinn fiel der betreffenden Wohlthätigkeitsanstalt zu, und innerhalb zehn Monaten soll sich derselbe einmal auf 2000 Gulden belaufen haben. So vereinigten sich Wohlthätigkeitssinn und Vergnügungssucht zu gemeinschaftlichem praktischen Wirken.

Als die „Regenten" — d. h. die Directoren — des Bürgerlichen Waisenhauses den grossen Nutzen gewahr wurden, welchen das Versorgungshaus aus den Theatervorstellungen der Alten Kammer schöpfte, verfielen sie auf den Einfall, ein Gleiches mit der jüngst errichteten „Niederdeutschen Akademie" zu versuchen, und machten Dr. Coster diesbezügliche Anträge. Coster liess sich dazu bereit finden und schloss schon am 23. September 1617 einen Vertrag mit dem Bürgerlichen Waisenhause, laut welchem dieses Institut gegen ein Drittel der Einnahme die Erhaltungskosten zu übernehmen sich verpflichtete, nach

Ablauf von sechs Jahren jedoch sollte der Gewinn zwischen dem Waisenhause und dem Director Coster zu *gleichen* Theilen getheilt werden.

Dieser Termin wurde übrigens gar nicht abgewartet, denn schon im Jahre 1622 trat das Waisenhaus mit dem Stifter der „Akademie" neuerdings in Unterhandlung und zwar um die letztere gänzlich an sich zu bringen. Der diesbezügliche Contract ward am 9. August (1622) unterzeichnet, und nunmehr ging das neue amsterdamer Theater — d. h. sowol der Grund, auf dem es stand, wie das Gebäude selber, und die vollständige innere Ausstattung sammt allem Zubehör — in den ausschliesslichen Besitz des Waisenhauses über. Dr. Coster erhielt dafür die Summe von 6850 Gulden; ausserdem übernahm die Anstalt einen Hypothekarposten von 3200 Gulden.

Indessen war Coster's Akademie den amsterdamer Rhetorikern ein Dorn im Auge, und namentlich die beiden Kammern — die Alte und die Brabantische — feindeten dieselbe auf alle erdenkliche Weise an; dadurch wuchsen die Mishelligkeiten immer mehr, man suchte sich gegenseitig die besten Schauspieler abwendig zu machen, und nachdem das Waisenhaus und die Versorgungsanstalt direct bei der Sache interessirt waren, nahmen auch sie an diesen Streitigkeiten theil. Die städtische Regierung sah dies sehr ungern und ergriff daher mit Vergnügen den Anlass, als die brabantische Kammer „Tot levender jonst" endlich zu Grunde ging, um eine Verschmelzung der noch übrigen Alten Kammer mit der Coster'schen Akademie herbeizuführen. Diese Vereinigung kam richtig am 7. Juli 1632 zu Stande und die nunmehr als alleinige Kunststätte fortbestehende Niederdeutsche Akademie nahm sowol Wappen wie Wahlspruch der Alten Kammer in die ihrigen auf: der Bienenkorb erschien fernerhin von einem wilden Rosenstrauche umgeben und der neue Sinnspruch lautete: *Door ijver in liefde bloeijende.*

Wenige Jahre nachher machte sich die Nothwendigkeit eines Umbaues des Schauspielhauses fühlbar, welches bis dahin blos aus Holz gezimmert war. Dem obigen Uebereinkommen gemäss betheiligte sich das Waisenhaus mit zwei, die Versorgungsanstalt nur mit einem Drittel an den Erbauungskosten, die sich auf 29103 Gulden beliefen, wie auch die beiden genannten Institute in demselben Massstabe am Reinerträgniss des Theaters participirten. *Nicolaas van Kampen*, welcher zugleich einer der Regenten des Waisenhauses war, führte die Aufsicht über den Bau, der beiläufig zwei Jahre in Anspruch nahm. Unterdessen fanden die Theatervorstellungen der Coster'schen Akademie im Fechtsaal oberhalb der Kleinen Fleischhalle statt. Am 3. Januar 1638

wurde endlich das neue Gebäude, welches von da an nicht mehr Akademie, sondern — *Schouwburg* (spr. Schauburg) hiess, mit einer Festvorstellung eröffnet, der sowol Bürgermeister wie Schöffen und Rathsherren der Stadt beiwohnten und in welcher ein eigens zu diesem Zwecke verfasstes Stück, das grosse nationale Schauspiel *Gijsbrecht van Amstel* von Hollands grösstem Dramatiker *Joost van den Vondel* (1587—1679) zur Aufführung gelangte.

So viel über die äussere Geschichte des amsterdamer Theaters in dem zwanzigjährigen Zeitraume von 1617—37. Was nun die artistische Leitung betrifft, so lässt sich schwer bestimmen, bis wann eigentlich der Gründer desselben, Dr. Coster, die Directionsgeschäfte führte; allerdings noch im Jahre 1648 sehen wir ihn im Verein mit *Jan Vos* und *G. Brandt* die Festvorstellungen auf dem „Dam" aus Anlass des Westphälischen Friedens anordnen und leiten; uns scheint es jedoch höchst wahrscheinlich, dass sein Einfluss auf das amsterdamer Theater sich nicht viel über das Jahr 1622 erstreckt habe, wo er das Eigenthumsrecht über dasselbe an das städtische Waisenhaus gänzlich abtrat. Der Umstand, dass Coster's Freund *J. J. Starter* sein Stück „*Angeniet*" am 22. October 1623 zum grossen Aerger der Akademisten in der Alten Kammer und nicht auf der amsterdamer Stadtbühne aufführen liess, bestätigt diese Vermuthung.

So kurz die Coster'sche Direction auch gewährt haben mag (1617—1622), so war sie doch von wohlthätigem Einfluss auf die Entwickelung des holländischen Theaters. Um seine Person scharten sich die vornehmsten dramatischen Dichter der damaligen Zeit, und halfen ihm ein nationales Schauspiel begründen, wie man es bis dahin in Holland nicht gesehen hatte.

Am Tage nach der Eröffnung des Theaters auf der Keizersgracht wurde *P. C. Hooft's* „*Warenar*" aufgeführt, ein Stück, dem die Plautus'sche Komödie „Aulularia" zu Grunde liegt und in dessen Bearbeitung Brederoô's Einfluss nicht zu verkennen ist. Hooft bewies damit, wie sehr seine feine classische Bildung ihn zur Bearbeitung eines gegebenen guten dramatischen Stoffs befähigte; gleichwol fühlte es der Dichter, dass das Lustspiel nicht seiner Geistesrichtung entsprach, und versuchte sich überhaupt nicht weiter auf dem dramatischen Gebiete. Noch im selben Jahre (1617) folgte aber *Brederoô's* „*Spaansche Brabander*", das Meisterwerk des damals 32jährigen Lustspieldichters. In diesem Stück geisselte er alle jene, die sich in Süd-Niederland an die spanische Regierung angeschlossen, spanische Sitten und Trachten angenommen und selbst ihren Namen hispanisirt hatten, wie dies zuweilen vorkam. Der von Brederoô in seinem Jerolimo

geschaffene Typus erwarb sich auf der Coster'schen Bühne einen ungemeinen Beifall, denn die „brabantische Grandezza" war dem amsterdamer Publikum durch die seit 1585 aus Antwerpen geflüchteten Kaufleute aus eigener Anschauung zur Genüge bekannt. Das niederländische Lustspiel stieg mit diesem Stück auf eine vielversprechende Höhe; allein Brederoô, der ein ziemlich ausgelassenes Leben geführt zu haben scheint, stand auf der Neige desselben. Er theilte das Los einiger ihm verwandter Geister in England: es ging ihm so wie Greene, der an einer Indigestion von Rheinwein und Häring starb, wie Marlowe, der im Kampf mit einem Nebenbuhler in seinen eigenen Dolch stürzte, wie Massinger, der aus Noth in einem entlegenen Dorf zu Grunde ging mit keiner andern Grabschrift als im Todtenregister die Worte: „Filips Massinger, ein Fremder."

Daher, als G. A. Brederoô am 23. August 1618 zu Amsterdam starb, empfand wol niemand seinen Verlust in herberer Weise als Dr. Samuel Coster. Niemand, auch er selbst nicht, konnte Brederoô an echt niederländischer Komik erreichen. Die beiden Possen, welche er vor mehrern Jahren in der Alten Kammer hatte aufführen lassen, waren längst von Brederoô's zwar mitunter auch derben aber geistvollen Lustspielgestalten in den Hintergrund gedrängt worden und entsprachen keineswegs mehr den Anforderungen des gebildetern Publikums, welches sich auf der Keizersgracht versammelte. Hooft liess es bei seinem „Warenar" bewenden, und als später Huygens auf kurze Zeit die Feder des Lustspieldichters zur Hand nahm, geschah es nur aus augenblicklicher Laune. Coster fuhr daher fort, für seine Bühne selbst thätig zu sein, wählte aber zur Aeusserung seiner Gedanken — *das ernste Drama*. Der Form nach waren seine Theaterstücke classisch, dem Inhalte nach aber allegorisch-satirisch. Coster's Hauptfehler war der Dilettantismus; er besass schöne literarische Anlagen, gab sich aber keine Mühe, dieselben durch Uebung zu pflegen. Gewisse ausgesprochene Sympathien, gewisse unüberwindliche Antipathien gelangten in seinen Dramen laut zum Ausdruck, und so gerieth er unwillkürlich auf das Gebiet der satirischen Allegorie. Dazu hatte er einen unüberwindlichen Abscheu vor allem Despotismus, besonders aber vor dem kirchlichen, wie er damals von den amsterdamer Predigern geübt wurde. In seinen Tragödien „*Iphigenia*" (1617) und „*Polyxena*" (1619) — zu denen ihm das Alterthum den Stoff lieferte, sowie in seiner der Ariostischen Fabel nachgebildeten „*Isabella*" (1619) sprach er es rückhaltslos aus, dass er gegen die unter dem Deckmantel der Religion verborgene Scheinheiligkeit zu Felde ziehe. Die Opposition, welche er dadurch auf der Kanzel hervorrief, war eine

äusserst heftige, aber andererseits eine einträgliche, denn — wie er 1630 selbst bezeugt — vermochte der Zuschauerraum des Theaters ebenso wenig die Zuschauer wie die Kasse die eingegangenen Gelder zu fassen. Auch war Coster keineswegs der Mann, der eine einmal gefasste Ueberzeugung so leicht fahren liess. Hellen Geistes und seiner Zeit weit vorausgeeilt im Widerwillen gegen kirchliche Anmassungen, pflegte er sein Ziel mit aussergewöhnlicher Geisteskraft zu verfolgen, häufig zu erreichen.

Leider unterstützte ihn sein dramatisches Talent nicht in genügendem Masse, und Coster war einsichtsvoll genug, um die durch Brederoô's Tod entstandene Lücke im Repertoire seines Theaters in ihrem vollen Umfang zu ermessen. Als daher gegen Ende des Jahres 1620 *Starter* wieder nach Amsterdam kam, begriff er sofort, dass niemand anders ihm den Verlust Brederoô's zu ersetzen vermöge als jener Dichter. Schon am 26. Februar 1621 sehen wir Starter's „*Daraide*", welche bis dahin blos zu Leeuwarden aufgeführt worden war, mit grossem Erfolg über die amsterdamer Bühne gehen; allein Starter's Privatverhältnisse gestalteten sich in Amsterdam nicht günstiger wie in Friesland, und so verliess er bald wieder den neugewählten Wohnort, um später (1625) mit dem Grafen Ernst von Mansfeld nach Deutschland zu ziehen und — wie die Sage geht — als Soldat zu sterben.

Mittlerweile scheint Coster's Direction ihr Ende erreicht zu haben; während ihrer ganzen Dauer entfaltete er eine anerkennenswerthe Rührigkeit und überhaupt eine segensreiche Thätigkeit; ganz besonders aber rühmen dessen Zeitgenossen sein ausserordentliches Inscenirungstalent; auch später noch fand er oftmals Gelegenheit dasselbe zu bethätigen. Schon im Jahre 1618, bei Gelegenheit eines Besuches des Prinzen Moritz in der Hauptstadt, wetteiferte Coster mit der Alten Kammer und den brabantischen Rhetorikern in der Anordnung und Ausstattung glänzender Schaustellungen und erwarb sich den Beifall des Prinzen-Statthalter in so hohem Masse, dass dieser am folgenden Abend der Aufführung von Hooft's „*Geeraerdt van Velsen*" in Coster's Akademie auf der Keizersgracht beiwohnen kam.

Ueber die Zeit nach dem wahrscheinlichen Rücktritte Coster's von der Leitung des amsterdamer Theaters ist wenig Hervorragendes bekannt; die grossen Tragödien Vondel's fielen meist in die spätere Epoche, und selbst sein Aufsehen erregendes Trauerspiel „*Palamedes*", dessen Abfassung ins Jahr 1625 fällt, kam — wie Brandt berichtet — nicht vor dem Jahre 1665 in Amsterdam zur öffentlichen Auf-

führung. Höchst wahrscheinlich erhielten sich die Stücke des Coster'schen Repertoires auch während der paar nächsten Decennien auf der amsterdamer Bühne, wenigstens wissen wir, dass Brederoô's „*Moortje*", mit welchem dieser Dichter schon im Jahre 1615 an der Alten Kammer eigentlich seinen Ruf begründet hatte, noch am 17. September 1637 von den „Akademisten" gespielt wurde.

KAPITEL IV.

DIE AMSTERDAMER BÜHNE BIS ZU IHRER RESTAURIRUNG. 1638—1664.

Mit dem gänzlichen Ankauf durch das Waisen- und das Männer-Versorgungshaus war das amsterdamer Theater gewissermassen in die städtische Administration übergegangen. Der Magistrat von Amsterdam hatte für die Leitung desselben zu sorgen und ernannte zu diesem Zweck im Jahre 1637 ein Collegium von sechs Männern, welche den Titel: *Regenten* oder „Hoofden" (Häupter) — also Verwalter — führten. Diese hatten die Aufgabe, geeignete Künstler zu engagiren, untaugliche zu entfernen, kurz die ganze artistische und wie es scheint auch die ökonomische Leitung zu besorgen.

Dieses Institut der städtischen „Regenten" erhielt sich während des grössten Theils des 17. Jahrhunderts, und nachdem eine jährliche Erneuerung der Mitglieder stattfand, findet man beinahe alle hervorragendern Namen des literarischen Hollands im Laufe der Zeit unter den „Regenten" der „Schouwburg". Die sechs zuerst ernannten waren: *Willem Dirksz. Hooft*, *David Sens*, *Steven Vennekool*, *Jacob Block*, *Herm. Dirksz. Coorenkind* und *Simon Engelbrecht;* es scheint übrigens eine Wiederwahl, wenigstens theilweise, zulässig gewesen zu sein, denn im darauffolgenden Jahre (1638) erscheinen Hooft und Sens wieder unter den Mitgliedern des Regenten-Collegiums, während die vier andern *Jacob Bas*, *Floris Soop*, *Willem van Campen* und *Tobias van Domselaer* hiessen. Vom Jahre 1642 an bekleidete auch der Vater des bekannten Geschichtschreibers G. Brandt durch längere Zeit dieses Amt, und in späterer Zeit der Dichter *Jan Vos* (1620—1667).

Man sollte meinen, dass der Zeitraum, den wir augenblicklich zu betrachten haben, eine Glanzperiode des holländischen Theaters gewesen sein müsse. Unter den Schauspielern zählte es, wie wir sofort erfahren werden, die hervorragendsten Talente des ganzen Jahrhunderts,

und in der Literatur verzeichnet man gerade in jener Zeit die Blüte der dramatischen Produktivität. Vondel stand dazumal in höchstem Flor, und mit Ausnahme seines „Palamedes" fallen die grössten Meisterwerke dieses Dichters in jenen Zeitraum: auf den „Gijsbrecht van Amstel" folgten „*Maria Stuart*" (1641) und die „*Leeuwendalers*" (1648); später kam der „*Lucifer*" (1654), endlich „*Jeftha*" (1659). Nebst Vondel rühmte sich Holland aber dazumal noch vieler anderer dramatischer Dichter, von denen allerdings nur wenige den Anforderungen deutscher Kritik genügen dürften.

Gleichwol erwarb die in obiger Weise zusammengesetzte Leitung keineswegs die Zufriedenheit der wirklichen Kunstliebhaber. Es scheint, dass nicht nur grosse Mängel in der Darstellung sich einschlichen, sondern persönliche Intriguen auch das Repertoire nicht blos beeinflussten — sondern schädigten. So wird in ersterer Beziehung berichtet, dass aus verkehrt aufgefasster Sparsamkeit die Regenten der Schouwburg schlechte Schauspieler umsonst zur Darstellung zuliessen, welchen sie dafür die Begünstigung von zwei bis drei Freibilleten für die Seitengalerie zukommen liessen. Auf der andern Seite lag den Directoren, welche häufig selber Dichter waren, die Versuchung nahe, ihre eigenen dramatischen Erzeugnisse auf Unkosten besserer, aber von fremden Autoren, zu begünstigen. Dies gilt insbesondere von dem obenerwähnten *Jan Vos*, der Vondel den Vorrang streitig zu machen suchte, und von dem berichtet wird, dass er häufig seine einflussreiche Stellung dahin misbraucht habe, die Aufführung Vondel'scher Dramen zu hintertreiben, wie überhaupt durch niedrige Kunstgriffe den greisen Dichter zu benachtheiligen.

Dass die amsterdamer Bühne unter einem solchen Gebaren leiden musste, liegt auf der Hand. Dazu kam, dass die Vorliebe für grauenhafte Darstellungen, die sich wol auch bei den englischen Dramatikern derselben Zeit vorfindet, in unerhörtem Masse gepflegt und ausgebildet wurde. Schon in früherer Zeit können wir Spuren davon beobachten, aber doch stellt sie sich uns mehr unter der Gestalt geschmackloser Naivetät dar: so kratzt Hekuba in Coster's „*Polyxena*" dem thrazischen König Polymnestor die Augen aus und wird dafür vom Volk mit Steinen und Holzscheiten zu Tode geworfen; in desselben Dichters „*Isabella*" wird die Heldin auf offener Bühne enthauptet, und in der Posse „*Tijsken van der Schilden*" stirbt der Held gar am Galgen. Immer mehr aber begann man in der Anhäufung wüster Gräuelscenen die wahre tragische Kraft zu erblicken. Mit Wollust badete man sich im Blut und verweilte mit Vorliebe bei dem Allergrässlichsten: Vos' „*Aran en Titus*" (1641), wie sehr auch anfangs beifällig aufgenommen, ist so recht

die Verkörperung dieser ausschweifenden Geschmacksrichtung; auf dieses Stück folgte das Trauerspiel „*Medea*", voll von Gräuelthaten, und dann die Posse „*Oene*", worin die Plattheiten des Pöbels einer Grossstadt in ihrer ganzen Gemeinheit sich breit machen. Je länger je tiefer sank man in dieser Manier. *Reinier Ansloo* (1622—1669) ergreift die Gelegenheit, um in seiner „*Parijsche Bruiloft*" (1649) die Schreckensscenen der Bartholomäusnacht in einer Weise auf die Bühne zu bringen, wie sie höchstens von seiner Schilderung der „Pest zu Neapel" übertroffen wird. *Joachim Oudaan* (1628—1692) wählte schon keinen Stoff mehr zu einer Tragödie, dessen Name allein nicht schon die Erinnerung an eine Mordthat in uns erweckte: so folgt auf „*Johanna Gray*" (1648) „*Maria Stuart*", dann „*Konradin*", endlich „*Johan de Witt*". — Im „*Mordechaus*" wird Haman gehängt, und in einem andern Stück sieht man die Glieder der Hingerichteten eins nach dem andern in einen Brunnen fallen.

Solche Ungeheuerlichkeiten bekunden wol eine verkommene Geschmacksrichtung; aber bald begnügte sich die angebliche Naivetät nicht mehr damit, dem ästhetischen Sinn allein ins Gesicht zu schlagen — auch das Sittlichkeitsgefühl wurde verletzt. So schändet Noron in *G. Brandt's* (1626—1685) „*Veinzenden Torquatus*" (1644) des Helden Geliebte Juliana auf offener Bühne! Freilich war seit zwei Jahren des Dichters Vater „Regent" des amsterdamer Theaters.

Genügten schon die hiermit angedeuteten Gebrechen, um eine Zufriedenheit mit der damaligen Leitung der Schouwburg im Publikum nicht aufkommen zu lassen, so erregte das Directoren-Collegium dessen Mismuth noch mehr, als es Stücke zur Aufführung bringen liess, welche direct den Staat, die Behörden oder auswärtige Mächte verletzten. Kein Wunder, dass eine solche Wirthschaft endlich zum totalen Sturze des „Regenten-Institutes" führte.

Das Jahr 1664 bezeichnet einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des amsterdamer Theaters — aber wol nur in dessen äusserer Gestalt. Es wurde nämlich dazumal, wie im Jahre 1637, einem vollständigen Umbau unterzogen, nur mit dem Unterschiede, dass dieser letzte Neubau von längerm Bestande war als der erste; die Abbildung der Bühne, welche man in *Phil. Zesen's* „Beschreibung von Amsterdam" findet, datirt von kurz vor dieser Veränderung und stellt daher das amsterdamer Theater noch so ziemlich in jener Gestalt vor, welche dasselbe durch den Neubau von 1637 erhielt.[1]

[1] Ausserdem findet man noch Abbildungen des amsterdamer Theaters aus jener Periode in den Beschreibungen der Stadt Amsterdam von Wagenaar, Dapper, Dom-

Der Grundstein zum neuen Gebäude, welches übrigens ganz auf dem alten Flecke erbaut ward, wurde am 24. März 1664, und zwar von der Dichterin *Maria Vos*, einer Tochter des mehrgenannten Jan Vos, gelegt. Der Hauptfortschritt bestand in der Einführung beweglicher Decorationen nach dem Muster der Italiener; im übrigen gab es Leute genug, welche diesen Umbau, dessen Kosten sich auf 36663 holl. Gulden beliefen, eher eine Verschlimmerung als eine Verbesserung des Schauspielhauses nannten; allerdings wurden in der Folge noch manche Aenderungen vorgenommen; im wesentlichen blieb jedoch die Gestalt des amsterdamer Theaters vom Jahr 1664 an unverändert bis zu dessen gänzlicher Vernichtung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

selaar, sowie in J. de Marre's „Eeuwgetyde van den A. Schouwburg" (Amsterdam 1738). Siehe hierüber: Fred. Muller, „De nederl. geschiedenis in platen" (Amsterdam 1863), Bd. I, S. 243—244.

KAPITEL V.

A. K. VAN ZJERMEZ.

Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also gleich zu Anfang, als die Schauspielkunst aus den Händen des Dilettantismus in eine zunftmässige Pflege überging, fand dieselbe ihre grösste Zierde an *Adam Karels van Zjermez.*

Dieser, dessen Namen Brandt u. a. auch *Germez* schreiben, woraus die Vermuthung einer französischen Abstammung entstand, war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Amsterdamer von Geburt. Er scheint schon frühzeitig mit Sam. Coster in Berührung gekommen zu sein, denn bereits am Tage der Eröffnung der „Akademie" auf der Keizersgracht — 1. August 1617 — spielte Zjermez die Hauptrolle in Hoghendorp's *„Ermordung Wilhelm's I."* Wie so viele von den damaligen Schauspielern war er nebenbei auch Theaterdichter, und zwar trat er ums Jahr 1645 zum ersten mal als solcher auf; er verfasste eine Komödie *„Eduard"* und übersetzte unter andern zwei Stücke von Rotrou: *„Vervolgde Laura"* und *„Klaagende Kleazjenor"*. Als im Jahre 1647 der berühmte Historiker und Dichter P. C. Hooft starb, sprach Zjermez die Leichenrede, welche, wie der Zeitgenosse Brandt berichtet, ausserordentliche Wirkung machte und den ungetheiltesten Beifall fand. Collot d'Escury will sogar wissen, dass Zjermez bei dem grossen Rathspensionär De Witt gern gesehen war und von diesem selbst das Manuscript einer von ihm verfassten Uebersetzung der Corneille'schen Tragödie: *„Les Horaces"* zum Geschenk erhielt. Uebrigens darf es keineswegs für ausgemacht angesehen werden, dass diese Uebersetzung, obgleich sie den Namen J. De Witt am Titel trägt, wirklich von dem berühmten Staatsmanne selbst herrühre. Im Jahre 1658 war Zjermez noch im Verband der amsterdamer Bühne; er dürfte gegen Ende des 17. Jahrhunderts gestorben sein.

Sind auch die Berichte über Zjermez' Lebensumstände äusserst dürftig, so gebricht es uns wenigstens an Notizen über dessen künstlerische Leistung nicht. Von Zeitgenossen nennt ihn Brandt „einen der «wohlredendsten» Schauspieler seines Jahrhunderts", und R. Ansloo sagt von ihm:

> 't Was Adam (Zjermez) niet genoeg op ons tooneel te komen,
> Als Polus eer t'Atheen en Roscius te Romen, u. s. w.

Martin Corver, der gleichfalls Schauspieler war, und dessen *„Theater-Glossen"* (Tooneel-Aanteekeningen) wol als die beste Quelle für die Geschichte der holländischen Bühne im verflossenen Jahrhundert betrachtet werden müssen, erwähnt seiner als eines Schauspielers, „von dem er in seiner Jugend viel Rühmliches sagen gehört habe". Am massgebendsten erscheint jedoch das Zeugniss des als Redner und Dichter gleich berühmten Professors der Beredsamkeit *Pieter Francius* — eigentlich de Frans (1645—1704) — welcher ein Schüler Zjermez' in der Declamation war.[1] Nachdem er an einer Stelle darauf hingewiesen, dass es durchaus keine Unmöglichkeit wäre, in der Redekunst die Alten zu erreichen, wenn anders man in ihre Fussstapfen tretend aus der *Natur* eine *Kunst* machen wollte, nachdem ja die Natur die Mittel, welche sie jenen gab, auch uns nicht verweigert, fährt er folgendermassen fort: „Dass das, was ich soeben gesagt, wahr ist, werde ich Euch durch ein treffendes, noch unlängst am Leben gewesenes Beispiel beweisen. Ich rede nicht von mir selbst, damit Ihr nicht irret, sondern von einem andern, von einem Manne aus dem Volke, der, ungebildet, in allen andern Dingen unerfahren war, ausser in der Dichtkunst und in der Beredsamkeit. Cicero, Quintilian hatte er nie gelesen, den letztern nicht einmal dem Namen nach gekannt. Gleichwol drückte er alles, was Tullius, was Fabius will, sowol mit der Stimme, wie mit den Geberden und mit jeder Bewegung seines Körpers vollkommen und nach dem Leben aus; ja viele Dinge, welche diese nicht entwickeln, entfaltete er im Worte in der Handlung und überhaupt zeigte er sich so bewunderungswürdig in jeder Hinsicht, dass man sich wol kaum etwas Vollkommeneres vorstellen kann, als

---

1 Bei dieser Gelegenheit bemerke ich Folgendes: in „Het Nederlandsch Tooneel", Jahrg. 1, 1872, S. 244 Nota, rügt Herr Robin Hoedt alles Ernstes, dass ich an einer andern Stelle derselben Zeitschrift (S. 84) P. Francius für den *Lehrmeister* von A. K. Zjermez ausgegeben habe. Nun, ich dächte, dass der Schreibfehler „leermeester" anstatt „leerling", zumal in einer fremden Sprache, nicht blos verzeihlich, sondern auch leicht zu errathen, und daher von selber zu verbessern gewesen wäre.

er in der Wirklichkeit war. Ich spreche aus eigener Erfahrung: denn ich habe den Mann gesehen und mehr wie einmal gehört. Viele, die noch jetzt am Leben sind, haben ihn gleichfalls gesehen und gehört, und werden Euch, wenn Ihr mir nicht glaubt, einstimmig dasselbe über ihn bezeugen. Woher hatte er das alles geschöpft? Er hatte die Art der Dinge, der Sachen und der Worte beobachtet; nach ihrem Bedürfniss hatte er sich gebildet und durch langwierige Uebung, durch stete Anwendung hatte er sich die göttliche und unglaubliche Kraft des «Sprechens» eigen gemacht. In seiner Jugend pflegte er zeitlich morgens aufzustehen, die höchstgelegene Kammer seiner Wohnung aufzusuchen und dort einige Stunden lang, ja bis zur Ermüdung, sich mit Declamiren zu beschäftigen. Indessen machte er auch seinen Körper weich und geschmeidig, und zu aller Art von Bewegung geeignet; so bildete er sich nach jeder Richtung in solcher Weise aus, dass er mit der Zeit alles was er wollte zum Ausdruck zu bringen vermochte; von der Stimme urtheilte er auf das Gehör, welches bei ihm ausserordentlich fein war; seine Geberden richtete er, wie Demosthenes, nach dem Spiegel ein; und durch diese beständige Uebung ist er im Fache der dramatischen Darstellung ein solcher Künstler geworden, dass ich mit Recht zweifle, ob Athen oder Rom je einen vortrefflichern gesehen habe."

An einer andern Stelle, wo Francius von sich selber und seinem Lehrmeister im Vortrag, den er dort allerdings nicht mit Namen nennt, handelt, sagt er: „Er war ein amtloser Mann, einer aus dem Bürgerstande, ein «Unstudirter», der eine wenig geachtete und wenig geschätzte Kunst — freilich weniger an und für sich als nach der Schätzung der Menge — ausübte, nämlich die Schauspielkunst; aber mit so viel Beredsamkeit, mit einem solchen Wohllaut der Stimme, mit einem so einnehmenden Geberdenspiel, dass man nichts Vortrefflicheres sehen konnte. Wie! Sie haben die Schauspielkunst von einem Schauspieler gelernt? Ist es also nicht mit Unrecht, dass Ihre Feinde Ihnen dies zur Last legen? — Was sprecht Ihr, frage ich, die Ihr mir dies vorwerft? Schafft etwas Besseres zur Stelle oder schweigt! Die Kunst des Vortrags, nicht die Schauspielkunst, deren verschiedene Wesen, Art, Zwecke und Grenzen Ihr, die Ihr so sprecht, nicht begreifen könnt, habe ich von jenem Manne gelernt. Redner und Schauspieler sind nahe Verwandte: darum haben auch die Redner des Alterthums ihre Kunst meist von Schauspielern gelernt. Hat Demosthenes nicht Polus, hat Cicero nicht Roscius zum Lehrmeister gehabt? Schreibt uns dieser selbe Tullius nicht zu wiederholten malen vor, sein Beispiel nachzuahmen? Hat er nicht häufig sich mit Roscius

in einen Wettstreit eingelassen, wer von ihnen beiden ein und dieselbe Sache, er mit Worten, sein Freund mit Geberden, besser und natürlicher ausdrücken würde! Wie, mir rechnet Ihr zur Schande an, was Demosthenes und Cicero zur Ehre gereicht? — Und wenn ich sage, dass diese Kunst von niemand anders als von jener Gattung Menschen erlernt werden kann, die sie allein, und neben ihr keine andere, ausüben, die sie am besten verstehen — und dass jene Leute besitzen, was unser ist, was wir von ihnen zurücknehmen und den Eigenthümern wiedergeben müssen, was werdet Ihr dagegen vorzubringen haben? Nachdem nun Beide Darsteller sind, der eine der Lüge, der andere der Wahrheit — denn erdichtet ist beim Schauspieler wol alles, was beim Redner wahr ist — und nachdem die Wahrheit mächtiger sein soll als die Lüge, so muss die Darstellungskunst beim Redner wol kräftiger sein als beim Schauspieler! Wäre es also nicht unverantwortlich, wenn diese Beredsamkeit der Geberde, welche so viel vermag, von den Rednern vernachlässigt würde? Dadurch käme die Wahrheit zu Schaden und die Lüge würde gestärkt werden.

„Mit diesem Zwecke betrat ich ehemals das Schauspielhaus. Mit diesen meinen Augen habe ich die dort aufgeführten Stücke angesehen, mit diesen meinen Ohren habe ich sie eingesogen. Und eine männliche, eine ernste, keine possenhafte Darstellungsweise — denn in Lustspielen trat er niemals auf — habe ich von diesem Manne gelernt. Niemals hätte ich erfahren, was die Wohlredekunst der Alten, was ein Cicero, ein Roscius gewesen, hätte ich nicht ihn gesehen, den Mann, in dem sich dies alles zugleich verkörperte.

„Fürwahr ein bewundernswerther Mensch! Doch wie lautet wol sein Name? — Das ist gleichgültig. Er war ein Mensch, ein Künstler, ein Redner, wie ich keinen zweiten jemals getroffen. Ich sage die Wahrheit; ich rede die Sprache meines Herzens, und nimmer soll mir der Name Komödiant verächtlicher werden, als mir der eines solchen Künstlers theuer ist! Dieser Schauspieler wäre ein Professor der Beredsamkeit gewesen, wenn Ihr ihn auf den Katheder, ein Lehrer des Volkes, wenn Ihr ihn auf die Kanzel gestellt hättet. So sehr hatte er die Sprache in seiner Gewalt, dass er in jede Situation sich zu finden, unter allen Umständen seine Zuhörer zu ergreifen, zu bewegen wusste. Bezweifelt Ihr's? Er hat was ich sage glänzend bewiesen, als er unserm durchlauchtigsten Hooft, dem batavischen Dichterfürsten, in ungebundener Rede, unter dem höchsten Beifall und mit der grössten Beredsamkeit, auf offener Bühne im Theater dieser Stadt das Leichenopfer darbrachte."

Aus diesem Schlusssatz geht deutlich hervor, dass Francius niemand

andern als Van Zjermez meinte. Undankbar war es freilich, dass er der Nachkommenschaft den Namen des Künstlers verschwieg, dem er in so hohem Masse zu Dank verpflichtet war; so hatte Cicero gegen seinen Roscius nicht gehandelt! — Für seine Zeitgenossen hatte er aber dessen Namen hinlänglich angedeutet.

Es erübrigt uns nur noch zu bemerken, dass die Rede, der wir obige Schilderung entnahmen, niemals öffentlich gesprochen wurde. Sie muss jedoch ums Jahr 1696 abgefasst worden sein, und nachdem darin von dem berühmten Schauspieler wie von einem Verstorbenen die Rede ist, muss Zjermez' Tod vor dieser Zeit erfolgt sein.

KAPITEL VI.

DIE SCHAUSPIELER DES XVII. JAHRHUNDERTS.

War Zjermez auch unstreitig der bedeutendste dramatische Künstler seiner Zeit, so gab es doch neben ihm, namentlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, noch gar manche Schauspieler, deren Name bis auf uns gekommen ist, und deren einige sogar mit grossem Lobe erwähnt werden.

Unter den Zeitgenossen Zjermez' verdienen vor allem *Adrian Bastiaansz. de Leeuw* und *Jacobus Sammers* genannt zu werden, welche beide vor dem Jahr 1689 gestorben oder wenigstens von der Bühne abgetreten zu sein scheinen. Der erste wird als „ein sehr verständiger Schauspieler und grosser Kenner der Bühne" gerühmt, der durch vieles Lesen, genaue Kenntniss der französischen Sprache und gründliche Erfahrenheit in allen Bühnendingen, selbst mehrere beifällig aufgenommene Theaterstücke — darunter das Trauerspiel „*Kosroes*" (1656) — geschrieben, und stets mehr Zuneigung zu ästhetischen Kunstproducten an den Tag gelegt habe, als zu den wilden und schreckenerregenden Stücken der spanischen Schule, obgleich letztere in der Regel mehr das Volk anlockten. — Von Sammers heisst es, dass er gerade kein so vorzüglicher Schauspieler gewesen sei, wol aber auf häufigen Reisen eine grosse Erfahrung gesammelt und sich namentlich auf solche Stücke verlegt habe, welche, ohne mit den Regeln der Kunst in Einklang zu stehen, doch ansehnliche Einnahmen erzielten. Aus Rijndorp's Vorrede zum Trauerspiel „*Arteminia*" von dem sofort zu nennenden *H. Koning* erfahren wir ferner, dass Sammers gleich diesem Koning und dessen Schwager *Daniel Admiraal* ehemals „wandernder Schauspieler" war, wahrscheinlich bevor er sich an der amsterdamer Bühne bleibend niederliess. Auch verfasste er 1697 die Komödie „*De moetwillige bootsgezel*", eigentlich wol nur eine Umarbeitung des *Ogier*'schen (1625—1682) Dramas „*De gramschap*", welche sich aber

selbst neben den Meisterwerken der französischen Schule bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts auf der amsterdamer Bühne behauptete.

Ausserdem werden in der Vorrede zu einer von der literarischen Gesellschaft „Nil volentibus arduum" in Amsterdam herausgegebenen Posse: „*De gelukte list, of bedrooge mof*" noch *Henrik van Akersloot*, *Jeuriaan Baat*, *Abraham Hendriksz. Blank* und *Kornelis Laurensz. Krook* — wahrscheinlich ein Verwandter des später vorkommenden berühmten Enoch Krook — als „ausgezeichnete Künstler" namhaft gemacht. Vielleicht sollten hier auch *Hendrik van Halmale* und *H. de Boer*, der lange Jahre hindurch ein berühmter Schauspieler des amsterdamer Theaters war, Erwähnung finden; uns ist aber von dem letztern weiter nichts bekannt, als dass er ein Neffe des Gouverneurs von Niederländisch-Indien, *Joan Maatsuyker*, war, und dass dieser ihm häufig einen einträglichen Posten in Indien anbot, wenn er sich entschliessen könnte, zu seinem Onkel nach Batavia zu kommen; jedesmal aber erhielt dieser zur Antwort, dass sein Neffe es vorziehe in Holland zu bleiben, wo er bald Prinz, bald König, bald Kaiser, nachher aber wieder ein freier Mensch sei, als für immer in Indien ein Sklave zu sein. Nach dem am 4. Januar 1678 erfolgten Tode seines Oheims erbte de Boer eine Tonne Goldes und baute sich dafür ein schönes Haus in Haarlem, wohin er sich zurückgezogen haben dürfte. [1]

Zu den hervorragendern Schauspielern des 17. Jahrhunderts gehören ferner *Thomas van Malsem*, *Herman Koning* und *Daniel Kroon*, hauptsächlich aber der verdienstvolle *Enoch Krook*.

Der erstgenannte — Thomas van Malsem — zeichnete sich sowol in der Tragödie wie im Lustspiel aus, scheint aber doch vorzugsweise auf das letztere Genre sich verlegt zu haben; er gilt auch als der Verfasser der bekannten Komödie: „*Kloris en Roosje*", worin er selbst die Rolle des *Thomasvaer* zu allererst gab (1704), die übrigen Schauspieler und Schauspielerinnen aber ihre eigenen Vornamen beibehalten liess: so trug z. B. die damalige Schauspielerin *Petronella Kroon*, welche Thomasvaer's Frau vorzustellen hatte, im Stück den Namen *Pieternel*. Was die Komödie selbst betrifft, findet man übrigens an einer andern Stelle angemerkt, dass sie eigentlich den Lustspieldichter *Dirk Buysero* zum Verfasser habe. Van Malsem starb im Jahre 1719. Sein Zeitgenosse *H. Koning* dürfte ihn überlebt haben, muss aber

[1] F. Valentijn, „Oost-Indie", IV, 306.

doch vor dem Jahre 1730 gestorben sein, nachdem der damalige Dichter *Jan Goeree* (gestorben 4. Januar 1731) eine Grabschrift auf ihn verfertigte welche in der bekannten Wortspielmanier jener Zeit folgendermassen lautete:

De Koning van ons Schouw-Tooneel,
Die ernstig speelen kon en jokken,
Is van dit Aardsch Tooneel vertrokken.
Zyn rol was uyt, hy kreeg zyn deel:
Hy ley voor't laatst zyn plunje af,
En speelt nu koninkjen in't Graf. [1]

woraus man zugleich den Schluss ziehen kann, dass H. Koning im Trauer- wie im Lustspiel auftrat. Was seine Tragödie „*Arteminia*" betrifft, so ist dieselbe wol von sehr geringem Werthe. Nach dem Zeugniss A. van Halmael's ist das Sujet derselben ein derartig unzartes, ja unzüchtiges, dass heutzutage eine anständige Frau die Hauptrolle weder spielen *möchte*, noch überhaupt nach unsern sittlichen Begriffen spielen *könnte*.

So wie Zjermez der Lehrmeister des berühmten Rhetorikprofessors P. Francius war, so war *Enoch Krook* des letztern Schüler im dramatischen Vortrag. Aus Anlass seiner silbernen Hochzeit richtete der bekannte Dichter *Pieter Langendijk* (1683—1756) ein Gedicht an ihn, welchem wir blos folgende Stelle entnehmen:

Zag Francius nu op, die groote redenaar,
Hy vlocht u mede een krans van lof en eer om't haar;
Dan zou hy op de vrucht van zyne lessen roemen,
Hy toonde u als voorheen zyne achting en zyn gunst,
En stelde uw spreuk in goud: „*Door yver bloeit de kunst.*"

Unter diesem Wahlspruch nämlich übersetzte oder verfasste Krook zum Theil im Vereine mit einem seiner Kunstgenossen, *Daniel Kroon*, welchen Corver als einen Schauspieler von grosser theoretischer Bildung bezeichnet, mehrere Theaterstücke, die von Langendijk sehr gerühmt werden und für seine Zeit in der That nicht unverdienstlich waren.

Enoch Krook kam im Jahr 1677 an die amsterdamer Schouwburg, welcher er sein ganzes Leben hindurch angehörte. Im Jahre 1691 auch als Bühnenmeister angestellt, übertrug man ihm 1708 die Abrichtung und Ausbildung der jüngern Schauspieler, wofür er eine

[1] Um holländische Verse richtig zu lesen, möge darauf geachtet werden, dass vor folgendem Vocal das tonlose *e* im Auslaut stumm wird.

jährliche Zulage von 75 Gulden erhielt. Von seinen übrigen Bezügen wird an einer andern Stelle die Rede sein. Auch *Simon Stijl* erwähnt seiner mit grossem Lobe. Er starb im Jahr 1732 zu Amsterdam.

Marten Corver war im selben Hause geboren und zwar in einer Kammer, welche Krook an dessen Eltern vermiethet hatte; als dieser vortreffliche Künstler starb, war aber Corver kaum fünf Jahre alt, daher er sich seiner nur sehr undeutlich erinnerte.

KAPITEL VII.

DAS AMSTERDAMER THEATER.

1664—1772.

Es wurde bereits erwähnt, dass die seit dem Jahre 1637 eingeführte Verwaltung der amsterdamer Schouwburg durch ein Collegium von sechs „Regenten" nicht nur die Zufriedenheit des Publikums nicht errang, sondern vielmehr häufig Anlass zu Klagen gab. Dies sowie der Umstand, dass Holland im Jahre 1672 von einem schweren Kriege heimgesucht wurde, veranlasste die gänzliche Schliessung des Theaters.

Dieser Zustand dauerte bis zum Jahre 1678, wo der amsterdamer Magistrat sechs neue Directoren ernannte, denen eine unabhängigere Stellung als den frühern eingeräumt wurde; auch mussten jährlich nur zwei von den Mitgliedern austreten und stand überdies dem Collegium das Vorschlagsrecht für die Neubesetzung zu. Das Reinerträgniss des Schauspielhauses [1] blieb aber nach wie vor zu zwei und einem Drittel zwischen dem Waisen- und dem Männer-Versorgungshaus vertheilt. Die ersten sechs Directoren, welche auf diese Weise angestellt wurden, waren: der schon öfter genannte *P. Francius*, der in der niederländischen Literaturgeschichte traurig berühmte *Andries Pels* (gestorben 1681), ferner Dr. *Lodewijk Meyer*, *Jacob Matham*, Dr. *Jan Bouwmeester* und endlich *Tobias van Domselaer*, derselbe, der dieses Amt schon im Jahre 1638 zum ersten mal bekleidet hatte.

---

[1] Ueber die Grösse der Einnahmen in jener Zeit findet man einen interessanten Anhaltspunkt in *C. N. Wijbrands'* Studie „De Amsterdamsche Schouwburg gedurende het seizoen 1658—1659" in der Zeitschrift „Het Nederl. Tooneel", Jahrg. II, 1873, S. 246—322. Die Bruttoeinnahme in jener Saison belief sich auf 20433 Gulden, und nach Abzug der Kosten per 10,668 Gulden erübrigten 9765 Gulden, wovon 6510 Gulden dem Waisenhaus und 3255 Gulden dem Versorgungshaus abgeliefert wurden.

Diese neue Art der Verwaltung war aber nicht sehr nach dem Sinne der Directoren der beiden Wohlthätigkeitsanstalten, weil sie sich dadurch in ihrer Macht und in ihrem Einflusse gekränkt fühlten. Es entstanden daher häufige Zwiste, und diese scheinen wol zuweilen auf das ökonomische Gebiet gespielt worden zu sein, denn im Jahre 1679 wurde ein Uebereinkommen geschlossen, laut welchem die Directoren der Schouwburg zwar die Geldeinnehmer — Cassiere — zu ernennen hatten, die Ernennung der „Ontvangers van Loodjes", d. h. der Sitzanweisungsempfänger — also der Billeteure — den Regenten der beiden Wohlthätigkeitsanstalten überlassen blieb; damit scheint ziemlich deutlich eine Controle beabsichtigt gewesen zu sein. Ausserdem stand den letztgenannten „Regenten" das Recht zu, so oft sie es für gut fanden, in das Theater zu kommen und alles zu untersuchen.

Indessen war man auch im Publikum mit der neuen Leitung wenig zufrieden: das Volk machte derselben den Vorwurf, zu sehr die Aufführung solcher Stücke zu begünstigen, welche blos den Regeln der Kunst und der strengen Moral entsprachen, aber durchaus nicht in den Geschmack der Menge passten; dadurch, meinte man, werde das Publikum von den Theatervorstellungen fern gehalten und die beiden Anstalten in ihren Einkünften benachtheiligt. *Andries Pels* behauptet jedoch, dass seit der Wiedereröffnung des Theaters im Jahre 1678 dasselbe jährlich um 4000 Gulden mehr eingetragen habe als vor der Schliessung unter der frühern Verwaltung. Gleichwol vermochte sich die neue Leitung auf die Länge nicht zu halten: die Directoren der Armenhäuser begannen aufs neue zu klagen und wiesen auf den pecuniären Schaden hin, welcher ihren Schutzbefohlenen aus der unpassenden Theater-Administration erwachse, und so kam es am 21. August 1680 zu einer neuen Entscheidung seitens des amsterdamer Magistrats, laut welcher nicht nur die Beaufsichtigung der Einnahmen und Ausgaben für die Schouwburg ausschliesslich den Armenhäusern anheimgestellt, sondern noch verfügt wurde, dass nebst den sechs Regenten des Theaters auch je drei Directoren des Waisen- und des Männerversorgungshauses den Bürgermeistern alljährlich einen Doppelvorschlag zu unterbreiten hätten, nach welchem dann diese die zu ergänzenden Stellen im Theaterdirectoren-Collegium besetzen würden. Diese allzu grosse Beschränkung wollte nun aber den Regenten der Schouwburg nicht zusagen, welche infolge dessen ihr Amt niederlegten.

Unter diesen Umständen blieb den Directoren der Armenhäuser nichts anderes übrig, als die Leitung des Theaters selbst zu übernehmen; aber schon im Jahre 1681 verpachteten sie dasselbe für

jährliche 20000 Gulden und auf die Dauer von drei Jahren an Dr. *Lodewijk Meyer*, *Joan Pluymer* und *Pieter de la Croix*, welcher Vertrag nach Ablauf des ersten Termins noch auf weitere drei Jahre verlängert wurde. Die Pächter scheinen jedoch keine sehr glänzenden Geschäfte dabei gemacht zu haben, denn nach Ablauf des zweiten Termins wollten sie sich zu keiner Erneuerung des Vertrags verstehen, und so wurde das Theater im Jahre 1687 — aber nur mehr für die Summe von 17000 Gulden — an die Dichter *Jan Koenerding* und *David Lingelbach* verpachtet. Diese fanden aber noch weniger als die frühern Pächter ihre Rechnung bei dem Unternehmen, so zwar, dass sie schon im Jahre 1688 gegen Entrichtung eines Reugeldes von 900 Gulden die Auflösung ihres Contracts erwirkten. Hiermit ging die Administration der amsterdamer Schouwburg neuerdings in die Hände der Directoren der Armenhäuser über, und zwar diesmal um ihnen dauernd zu verbleiben. Mit Entschliessung vom 24. Juli 1699 wurden sie von seiten der Stadtverwaltung darin bestätigt und ihnen blos zwei *Assistenten* beigegeben, welche den Regenten in der Beurtheilung und Auswahl der Stücke, wie überhaupt in der artistischen Leitung, hülfreich zur Seite stehen sollten. Diese Assistenten oder Beiräthe, welche meist bekannte Persönlichkeiten der Dichterwelt waren, bezogen einen jährlichen Gehalt von 500 holländ. Gulden. Die in dieser Weise organisirte Verwaltung erhielt sich von da an beinahe während des ganzen vorigen Jahrhunderts, und es darf ihr die Anerkennung nicht versagt werden, dass sie durch Gleichmässigkeit, Umsicht, Thätigkeit und eine verständige Berücksichtigung der jeweiligen Anforderungen der Zeit zur Hebung des amsterdamer Theaters in künstlerischer wie auch in materieller Beziehung wesentlich beitrug.

Wirft man nun einen Blick auf die Geschichte des amsterdamer Theaters selbst während des Zeitraumes von 1664—1772, so findet man nur beiläufig folgende erwähnenswerthe Ereignisse:

Nachdem am 24. März 1664 der Grundstein zu dem neuen Gebäude gelegt worden war, wurde dasselbe — wahrscheinlich im Jahre 1665 — der öffentlichen Benutzung übergeben. Näheres hierüber wie über die Feierlichkeit der Eröffnung dürfte sich wol in der Beschreibung finden, welche uns der damalige Regent *Jan Vos* [1] davon hinterlassen hat.

Am 7. Januar 1738 feierte das amsterdamer Theater das Jubiläum seines hundertjährigen Bestehens, seit dessen Umwandlung aus einer

[1] Inwijding van den Schouwburg t'Amsterdam. Amsterdam 1665. 4°.

„Akademie" in eine „Schouwburg". Dieses Fest wurde besonders feierlich begangen: die Stadtvertretung sowie alle städtischen Behörden nahmen daran theil, eine eigene Denkmünze wurde geprägt, und *Jan de Marre* (1696—1763), der damals einer der Assistenten war, dichtete eigens für diese Gelegenheit ein prologartiges Vorspiel, betitelt: „Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg", welches an jenem Abend aufgeführt wurde; nachher gab man *Pieter Langendijk's* Trauerspiel „*Julius Cezar en Cato*".

Von 1747—1749 blieb die amsterdamer Bühne geschlossen, und wurden die Schauspieler mittlerweile auf halben Sold gesetzt; die Wiedereröffnung fand am 28. Juli 1749 statt, wo also von der gewöhnlichen Regel, die Saison erst Anfang August zu beginnen, abgewichen worden zu sein scheint. Kürzere Unterbrechungen, ausser den Sommerferien, fanden übrigens auch später noch, in den Jahren 1751 und 1758, statt, und zwar das erste mal während drei Wochen, nach dem Tode des Statthalters Wilhelm IV., und das zweite mal durch vierzehn Tage, aus Anlass des Ablebens der Prinzessin-Gouverneur.

Das Jahr 1763 brachte neuerdings ein Jubiläumsfest — und zwar feierte man, sonderbar genug, das 125jährige Bestehen des Theaters auf der Keizersgracht. Nach Wagenaar soll dasselbe jedoch nicht so glänzend ausgefallen sein wie das im Jahre 1738; *Lucas Pater* (1707—1781) schrieb zwar zu diesem Anlass ein Sinnspiel: „De juichende Schouwburg"; dasselbe wurde aber, wie Corver berichtet, bei geschlossenen Thüren nur vor dem Bürgermeister, Magistrat und einigen vornehmen Personen aufgeführt; hierauf folgte das Trauerspiel „*Polieukte*", welches nachher noch achtmal vor dem Publikum gegeben wurde.

Im Sommer 1765 wurden einige bauliche Veränderungen vorgenommen; dieselben bezogen sich aber blos auf Nebenlocalitäten und keineswegs auf den Bühnenbau selber, weshalb sie für uns von geringerer Wichtigkeit sind.

Während der Sommerferien des Jahres 1772 spielte eine belgische Operistengesellschaft unter der Direction von *J. Neyts* in der amsterdamer Schouwburg. — Es war am 11. Mai 1772, als man den „Deserteur" gab. In diesem Stück kommt eine Kerkerscene vor, und um dieselbe möglichst naturgetreu zu gestalten, war es nothwendig, die Bühne zu verfinstern; dies geschah damals auf keine so sinnige Weise wie heutzutage, sondern, wie es scheint, durch das Aufsetzen von Futteralen auf die Kerzen; auch scheinen sich grössere Talgbehälter in der Nähe befunden zu haben. Dazu kam, dass die obere Ver-

düsterung ziemlich lang — bis über die Hälfte des dritten Acts — andauern musste; kurz, plötzlich schlugen die Flammen aus dem Podium hervor und wenige Stunden darauf bezeichnete nur mehr ein schwarzer Trümmerhaufen die Stelle, wo das amsterdamer Theater gestanden. Trotz der grossen Anstrengungen war es nicht möglich, auch nur den geringsten Theil des Gebäudes zu retten, welches mit sämmtlichen Nebenlocalitäten bis auf den Grund ein Raub der Flammen wurde. Der Director der städtischen Bauten, *Rauws*, der Bühnenmeister *Brinkman*, der Maschinist *Teffers* und ausserdem noch 14 Personen kamen bei diesem furchtbaren Brande ums Leben.

Das amsterdamer Theater wurde auf dieser Stelle nicht wieder aufgebaut. Nach einem Zeitraum von 155 Jahren mussten sich die Amsterdamer daran gewöhnen, wollten sie in die „Schouwburg" gehen, ihre Schritte *nicht* mehr nach der *Keizersgracht* zu lenken.

KAPITEL VIII.

INNERE EINRICHTUNGEN DES AMSTERDAMER THEATERS.

Wir kennen in unsern Theatern nur eine Bühne als Spielplatz. Zu Shakspeare's Zeit und lange nach ihm sah man mehrere Bühnen übereinander und ineinander. Der Scenenbau der Engländer fand allgemeinen Beifall und in den meisten Ländern Nachahmung. Das Schaugerüst leitete seinen Ursprung von den Gebäuden her, die in frühern Jahrhunderten in Kirchen und auf Märkten zu gewissen Zeiten aufgeschlagen wurden, um auf ihnen biblische und legendenhafte Geschichten in lebenden Bildern, nicht ohne Bewegung, Sang und Rede, darzustellen. Terrassenförmig stiegen sie empor, sodass in der obersten Abtheilung das Paradies, in der untersten die Hölle und dazwischen die heiligen Vorgänge auf Erden nebst dem Treiben der Welt den Versammelten vorgeführt werden konnten.

Die Shakspeare'sche Bühne hatte eben folgende Beschaffenheit. Die allgemeiner gehaltenen Handlungen gingen zur ebenen Erde auf einem Raume vor sich, der ungleich breiter als tief war. Hinter ihm erhob sich ein Balkon (stage), zu dem seitwärts Treppen emporführten. Dies war die Oberbühne, für Handlungen bestimmt, die gewöhnlich von hochgestellten Personen vollzogen wurden. Zwischen den Treppen war der Raum unter dem Balkon mit einem Vorhange verhängt, bei dessen Aufziehen der Einblick in die Innenbühne — ein geschlossenes, nur für wenige zu betretendes Gemach — gewährt wurde. Die Darstellung, indem die Spielenden sich bald auf dieser, bald auf jener Bühne zeigten, bald hinauf-, bald hinabstiegen, gewann nicht allein an Mannichfaltigkeit, sondern auch an Deutlichkeit, denn an der Scene erkannte man schon in der Regel, was als gewöhnlicher Verkehr und als besonderer Vorgang, was draussen — oder so gut wie draussen — sich ereigne, und was im innersten Hause geschehe.

Inwieweit eine solche Einrichtung sich bei der holländischen Bühne

wiederholte, sind wir sowol durch bildliche Darstellungen wie durch detaillirte Beschreibungen vollkommen in der Lage festzustellen. In *Philip von Zesen's* „Beschreibung der Stadt Amsterdam" vom Jahre 1664 ist uns eine Abbildung des Innern der damaligen amsterdamer „Schauburg" aufbewahrt worden. Den Halkkreis mit der doppelten Logenreihe und dem Amphitheater lassen wir vorderhand unbeachtet und richten den Blick auf die Bühne. Zwei Thüren rechts und links führen auf den vordern breiten Raum oder das Proscenium. Ein Vorhang — wie ihn Shakspeare nicht kannte — der in der Mitte zugezogen werden kann, verdeckt nicht dieses, aber fast den ganzen Scenenbau. Die Innenbühne hat die Form eines grossen Portals, darüber befindet sich die Oberbühne. Getrennt von ihr zu beiden Seiten sind Säulengänge und Balustraden. Die Intercolumnien, durch welche man in eine Landschaft blickt, können so wie die Innenbühne mit besondern Vorhängen geschlossen werden. Man erblickt die Zugänge zu den Balustraden, aber nicht die dazugehörigen Treppen. Es ist anzunehmen, dass man auf ihnen den Chor [1] und andere Züge daherschreiten sah, bevor die Spielenden auf dem Balkon zur eigentlichen Erscheinung kamen. Anders nimmt sich das holländische Schaugerüst auf einer Radirung Rembrandt's aus, die zum Titelbild des Trauerspiels „Medea" von *Jan Six* diente und auf der Oberbühne eine Scene in der Kirche darstellt, die Trauung Jason's mit Medea. Hier ist es auf eine imposante Anlage der Treppen abgesehen, die in Absätzen zum Heiligthum hinaufführen. In dem Stücke fand eben die Innenbühne keine Anwendung, und der Zeichner erlaubte sich deshalb, um des malerischen Aussehens willen, die Verhältnisse zu verändern und den Bau des Balkons überaus niedrig zu nehmen.

Beiläufig hundert Jahre später hat uns *Wagenaar* in seiner Beschreibung Amsterdams vom Jahre 1765 wenn auch keine Abbildung, doch eine ziemlich ausführliche und wie es scheint recht genaue Schilderung des amsterdamer Theaters — also noch vor dem Brande — hinterlassen, und es gewährt ein eigenthümliches Interesse, dieselbe mit der ein Jahrhundert früher abgefassten Darstellung Ph. von Zesen's zu vergleichen. Die Bühne, welche die Westseite des Gebäudes einnahm, war fünf Fuss und zwei Zoll über dem Fussboden des Parterre erhoben; an der Vorderseite derselben standen zu beiden Seiten zwei

[1] Der in den ältern holländischen Tragödien sehr häufig vorkommende Chor wurde übrigens, wie Herr C. N. Wijbrands bemerkt, in der ersten Zeit nicht von einer grössern Anzahl Personen, sondern blos von einem einzigen Schauspieler dargestellt.

zierliche korinthische Säulen, welche, mit der Rückseite an Pilaster sich lehnend, zur Unterstützung eines schönen, über den Vordergrund der Bühne sich wölbenden Bogens dienten. Zwischen den Säulen erhoben sich die Statuen von Melpomene und Thalia, gleich allem übrigen aus Holz, mit dem Unterschiede jedoch, dass sie nebst den Kapitälern der Säulen wie weisser Marmor, während die Postamente, die Säulen selbst und der Bogen wie starkgefleckter rother Marmor angemalt waren. Ein hinter dem Bogen und den Säulen herabfallender Vorhang schloss die Bühne vorn ab und trug den Schild der vereinigten Alten Kammer und Niederdeutschen Akademie: den von einem wilden Rosenstrauch umflochtenen Bienenkorb mit der Ueberschrift: „Yver". Vor dem Vorhang hingen ehemals fünf majestätische Kronleuchter — jeder zu zwölf (!) Kerzen — von der Decke herab, welche durch eine eigene Vorrichtung, wahrscheinlich ein Flaschenzug, bequem auf- und niedergelassen werden konnten. Gegen Ende der 1720er Jahre wurden diese jedoch durch zwei glaskorallene Lustres ersetzt.[1]

Eine der Hauptverbesserungen constituirte die Anwendung *beweglicher Decorationen*, während in früherer Zeit kein Wechsel der Bühnenphysiognomie möglich war. Wagenaar berichtet, dass dieselben ausserordentlich kunstvoll nach den Regeln der Perspectivlehre angefertigt waren, sodass das amsterdamer Theater in dieser Hinsicht die vornehmsten Bühnen Europas übertroffen habe, eine Behauptung, welche auch durch das Zeugniss *Pilati's de Tassulo*[2] bestätigt wird. Unter den Künstlern, welche sich an der Herstellung dieser Decorationen betheiligt hatten, nennt Wagenaar die Maler *Gerard Lairesse* (gestorben 1711), *Cornelis Troost*, *Jacob Buys*, *Andries van de Groen*, *Jacob de Wit* u. a. m.; er gibt sogar die Beschreibung einer Anzahl Decorationen, von denen die italienische Strasse, der Wald, der in Vondel's „Faëton" in Anwendung kommende Sonnenhof, der Garten, das bürgerliche und das moderne Wohnzimmer besondere Anerkennung fanden. Ausser der Prospectsdecoration hatte das amsterdamer Theater auf jeder Seite drei Coulissen, von denen jedoch blos die zwei — beziehungsweise vier — vordersten im schiefen Winkel gestellt waren, während die dritte gerade stand. Sie waren alle leicht beweglich und liefen auf Rollen, während die beiden vordersten, als die schwersten, sogar in kupferne Rinnen eingelassen waren; nur die Prospectsdecoration

[1] „Twee zogenaamde lustres van glaze kralen", wie J. van Effen sich ausdrückt. Holl. Spect., 1732, Bd. IV, S. 139.

[2] Lettres holland. I, 171—172, „il passe pour constant que c'est un des plus beaux (théatres) de l'Europe. Les décorations en sont magnifiques.

wurde von oben herabgelassen. Der Wechsel derselben soll mit ausserordentlicher Raschheit vor sich gegangen sein.

Wir übergehen die sonstigen zur Decorirung gehörigen Apparate, als: Wolken, Fliegwerkzeuge, Meeresimitation u. s. w., und wenden uns dem *Zuschauerraume* zu. Zur Zeit der Neugestaltung des amsterdamer Theaters im Jahre 1664 befanden sich zuunterst 11 Logen — oder „huisjes", wie *Pels* sie nannte — und darüber, also im ersten Stockwerk, weitere 12; über diesen endlich lief ein breiter runder Gang mit aufsteigenden Bänkereihen für das gemeine Volk — jener Raum, den man zuweilen noch heute mit dem Ausdruck „Paradies" bezeichnet; dieser absonderlich klingende Name erklärt sich aus der ehemaligen Eintheilung der Bühne, wo — wie eingangs erwähnt wurde — dieser oberste Theil des Zuschauerraums den himmlischen Regionen der Scene entsprach. Vergleicht man diese Eintheilung mit der vom Jahre 1765, so ergeben sich nur unbedeutende Unterschiede. Durch ein schönes Portal, erzählt Wagenaar, trat man in den „Schauplatz" und hatte gerade vor sich die Bühne, nach Süden die Stehplätze, nach Norden das Parterre. Der Zuschauerraum war im Halbkreis gebaut und der Boden desselben verlief sanft abfallend gegen die Bühne. Das Parterre — hier „Bak" genannt — von den Stehplätzen mittels eines hölzernen, mit eisernen Spitzen versehenen Geländers getrennt, hatte zehn ganze Reihen Sitze und überdies zwei halbe zu beiden Seiten des in der Mitte gegen die Bühne hin angebrachten Orchesters. Ferner liefen zwei Stockwerke Galerien im Halbkreis umher: die untere war in 8 einfache und 2 Doppellogen getheilt, welche mit Ausnahme der „Directoren-Loge" (rechts) und der „Tour-Loge" (links von der Bühne) sämmtlich an Fremde vermiethet waren; ausserdem befand sich in demselben Stockwerk noch ein Raum für Sitzplätze, der drei Reihen Bänke enthielt. Die zweite Galerie war ausschliesslich für Sitzplätze bestimmt, und zwar durchgehends mit drei, in der Mitte sogar mit fünf Reihen Sitzen in amphitheatralischer Form besetzt.

Die übrige Ausstattung des Theaters liess nichts zu wünschen übrig: zuunterst waren die Wände ringsherum zierlich und rein getäfelt und vor den Logen Spiegel und Armleuchter angebracht, welche allabendlich im Glanze zahlreicher Lichter funkelten, d. h. wol nur so oft eine Vorstellung stattfand, denn wenigstens zu Zesen's Zeit spielte man in der Regel nur *zweimal* in der Woche.[1] Dies scheint auch während des vorigen Jahrhunderts der Fall gewesen zu sein, obgleich

[1] Beschreibung von Amsterdam, S. 364, „darinnen gemeiniglich 2 mahl in der woche die Trauer- und Freudenspiele gespielet werden".

Wagenaar über diesen Punkt nicht eigens berichtet. — Auch die Anfangsstunde der Vorstellungen war damals keine so späte wie heutzutage: so berichtet *Zach. Conr. von Uffenbach*[1] aus dem Jahre 1710, dass „die Komödie prăcis um vier Uhr nachmittags begann", wodurch ein grosser Theil der Vorstellung, wenigstens während der Hälfte des Jahres, ohne Beleuchtung abgespielt werden konnte, nachdem ein riesiges, über der letzten Galerie der Bühne gegenüber angebrachtes Fenster den Raum erhellte. Im Laufe der Zeit scheint man aber doch den Anfang auf eine spätere Tagesstunde verlegt zu haben.

Was die *Saison* betrifft, so begann dieselbe stets Anfang August und währte bis 1. Mai des nächsten Jahres; in der Regel pflegte man sie am 4. August zu eröffnen. Den Schauspielern gegenüber verpflichtete sich die Direction, in dieser Zeit mindestens 90 Vorstellungen zu geben, denn wie wir später erfahren werden, wurden die Bühnenmitglieder bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts und selbst später noch, nicht saisonweise, sondern per Spielabend honorirt. Neunzig Spielabende im Zeitraume von beiläufig vierzig Wochen ergeben in der That im Durchschnitt ein zweimaliges Spielen in der Woche.

Von der Besoldung und überhaupt den ganzen Lebensverhältnissen der holländischen Schauspieler wird im nächsten Kapitel die Rede sein; hingegen mögen hier einige Angaben über die *Eintrittspreise* Platz finden. Es wurde bereits erwähnt, dass in der Coster'schen „Akademie", also in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts, von jeder Person 3 Stüber — ein Stüber ist etwas weniger wie heutzutage ein Silbergroschen — eingefordert wurden. Zu Wagenaar's Zeiten hingegen unterschied man *zweierlei* Gattungen Plätze: es gab den sogenannten „Vierzehnstüberplatz" in der ersten, und den „Zehnstüberplatz" in der zweiten Galerie; Corver erwähnt deren bereits im Jahr 1753.[2] Auch stand es einem frei, durch einen einmaligen Erlag von 8 Dukaten oder 42 holländischen Gulden sich für das ganze Jahr den freien Eintritt in das Theater zu erkaufen, wobei man das Recht hatte, mit Ausnahme der Logen, jeden beliebigen Steh- oder Sitzplatz zu benutzen.

Bevor wir auf das an der Leitung des amsterdamer Theaters betheiligte Personal übergehen, sei noch in Kürze des *Costüms* Erwähnung gethan. Während in Deutschland bis ins 18. Jahrhundert hinein blos das römische, das türkische und das moderne Costüm gebräuch-

[1] „Reisen durch Niedersachsen, Holland u. s. w.", II, 414. Siehe auch J. van Lennep in Vondel's „Werken", III, 321.

[2] Tooneel-Aanteek., S. 62.

lich waren, spricht schon Zesen um die Mitte des 17. Jahrhunderts von einer „altfränkischen" und andern Trachten. Einen bedeutenden Fortschritt machte, wie wir später sehen werden, das Costümwesen unter *Marten Corver* (1727—1793), dem berühmten Verfasser der „Tooneel-Aanteekeningen", welcher durch volle fünfzehn Jahre (1748—1763) der amsterdamer Bühne angehörte, und wenn man den Worten Wagenaar's Glauben schenken darf, so sparten die Verwalter dieses Theaters keine Kosten, um den Anforderungen der Zeit und den Fortschritten in der Costümkunde Rechnung zu tragen; daher auch die Garderobe der amsterdamer Schouwburg im Jahre 1765 so trefflich bestellt war, dass sie nicht nur den Vergleich mit jeder andern Bühne Europas aushalten konnte, sondern die meisten an Reichhaltigkeit und Vollständigkeit übertraf.

Von der obersten Leitung wissen wir bereits, dass sie sich seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts in den Händen der Verwalter des Waisen- und des Männerversorgungshauses befand, welchen die Prüfung und Auswahl der eingereichten Stücke, der Verkehr mit den Künstlern, sowol Schauspielern, als Sängern, Tänzern und Musikern, und endlich die Ernennung des übrigen beim Theater bediensteten Personals oblag. Interessant sind die Angaben, welche uns aus dem vorigen Jahrhundert über die damals übliche Entlohnung der Dichter für aufgeführte Stücke vorliegen: eigentliche Honorare scheinen überhaupt nicht ausbezahlt worden zu sein; wenigstens findet sich nirgends eine diesbezügliche Notiz; dafür erzählt Corver, dass jeder Dichter, dessen Stück auf der amsterdamer Bühne aufgeführt wurde, freies Entrée auf die Dauer eines Jahres und ausserdem vier Sperrsitze im Parterre bei jedesmaliger Aufführung seines Stücks erhielt. In späterer Zeit verlängerte man den ersten Termin auf ein Jahr und sechs Wochen, wobei bemerkt werden muss, dass derselbe in der Regel sogar auf Lebensdauer ausgedehnt wurde; auch die Anzahl der Freibillets wurde vermehrt, und zwar in der Weise, dass, wenn das betreffende Stück ein fünfactiges Drama war, der Verfasser sechs, war es hingegen eine Posse oder ein Nachspiel, derselbe nur drei Sitze zu seiner Verfügung erhielt.

Das bei der amsterdamer Schouwburg beschäftigte Personal bestand aus zwei Assistenten oder Beiräthen, einem Aufseher, einem Bühnen-, einem Ballet- und einem Kapellmeister, sowie aus mehrern untergeordneten Dienstpersonen. Von diesen Functionären waren die beiden Assistenten meist an der geistigen Leitung der Bühne betheiligt, indem sie den Verwaltern oder „Regenten" bei Beurtheilung der vorgelegten Stücke hülfreich an die Hand gingen, während der Aufseher,

auch „Kastellan" genannt, nebst der Reinhaltung sämmtlicher Theaterlocalitäten die Ueberwachung von Feuer und Licht, sowie die Buchführung über die kleinern Auslagen zu besorgen hatte, und der Bühnenmeister beiläufig das war, was man heutzutage unter einem Regisseur versteht. Diesem lag die Vertheilung der Rollen, die Feststellung des Repertoire u. s. w. ob; dazumal war es Sitte, stets nach dem ersten Acte dem Publikum anzukündigen, was am nächsten Spieltage aufgeführt werden würde. — An untergeordnetern Dienstpersonen zählte das amsterdamer Theater noch einen Garderobier, eine Garderobière, zwei Ankleider, vier Ankleiderinnen, einen Barbier, einen Perrükenmacher, einen Friseur, einen Maschinisten, einen Souffleur und einen Lampenanzünder. Zur Entgegennahme des Eintrittsgeldes sowie zur Ausgabe der Billets waren zwei Kassirer angestellt, während im Foyer, im Parterre und an den Aufgängen zu den Galerien neun Billeteure den Dienst versahen. Diese Billets — „loodjes" genannt — waren von steifer Pappe und änderten mit jeder Saison nicht nur die Farbe, sondern auch sehr häufig die Gestalt; auf der einen Seite trugen sie das Wappen des Theaters — den Bienenkorb — auf der andern die Unterschrift von einem der Verwalter. Auch muss noch erwähnt werden, dass die Sitte der *Theaterzettel* im 18. Jahrhundert schon eine längstbekannte war und dieselben zu Amsterdam nicht nur am Waisen-, Versorgungs- und Rathhaus, an der Börse und auf dem Kornmarkt, sondern auch an allen Hauptthoren der Stadt angeschlagen waren.

Zum Schluss noch einige Bemerkungen über die Theaterpolizei und die Art und Weise, wie dieselbe in früherer Zeit ihre Vorschriften handhabte. Es befanden sich bei jeder Vorstellung zwei Diener der öffentlichen Ordnungswache in den Räumen des Schauspielhauses; diese hatten darüber zu wachen, dass unter den Zuschauern niemand eine Ausgelassenheit oder Unanständigkeit sich zu Schulden kommen lasse, und waren berechtigt, jeden Störer der allgemeinen Ordnung aus dem Hause zu entfernen, nöthigenfalls denselben sogar dem Gerichte zu überliefern. Nun scheinen entweder diese Organe ihren Dienst sehr mangelhaft versehen, oder — was wahrscheinlicher ist — muss das, was in den holländischen Theatern vorging, so sehr im Volkscharakter gelegen haben, dass es niemand einfiel, es zu beanstanden. Kurz, die Urtheile aller Ausländer sind einstimmig über das höchst auffallende, lärmende, nachgerade unanständige Benehmen des Publikums in den holländischen Theatern. Schon *Justus van Effen* klagt über das lärmende Wesen seiner Landsleute bei theatralischen Vorstellungen, und eine ganze Nummer seines „Holländischen

Spectator“ [1] ist der Schilderung eines Abends in der amsterdamer Schouwburg, im Jahre 1732, gewidmet. Ein unaufhörliches Plaudern war das Geringste, worüber ein Fremder hier in Erstaunen gerathen musste, aber van Effen erzählt sogar, dass man auf der Galerie Aepfel und Nüsse ass und dann die Schäler und Schalen unbekümmert auf die Köpfe der Zuschauer ins Parterre hinabwarf; dann wieder lief eine geschäftige Dirne unermüdlich zwischen den Bänken umher und hielt, bei offener Bühne, mit lauter Stimme Umfrage, ob jemand ein Glas Bier, Genever, einen Kuchen oder ein Libretto wünsche. „Mot je ook bier?“ — „Belief je ook van koekjes gedient te wee . . . zen!“ — „Soepjes voor een oort!“ so schallte es unausgesetzt von allen Seiten. Dazu kam, dass die unbequeme Einrichtung der Sitze häufig zu Auftritten Anlass gab, die nichts weniger als ruhig und anständig verliefen, und bei denen Frauen ja nicht etwa auf die gewöhnlichen ihrem Geschlecht gezollten Rücksichten rechnen durften; derartige Zänkereien arteten nicht selten in thatsächliche Balgereien aus, und wieder entwirft van Effen uns ein treffliches Bild von den Mühsalen einer schaulustigen Familie aus Nordholland. Gleichfalls sehr belästigend war die Sitte der Männer, den Hut beständig auf dem Kopfe zu behalten, wodurch den Rückwärtssitzenden die Aussicht auf die Bühne benommen wurde; hierüber klagt auch *Pilati de Tassulo* im Jahre 1747. Kurz *George Forster* hat nicht unrecht, wenn er sagt: „Von der Feinheit des Betragens des Publikums liesse sich ein artiger Nachtrag zum Grobianus schreiben.“ *A. H. Niemayer* bestätigt, dass die langen Pausen besonders „wegen des ungeheuern Lärms“ ermüdend und unerträglich waren, „welchen die Galerie treibt, die sich dabei die gröbsten Ungezogenheiten erlaubt“. Sogar Frau *Therese Huber*, die doch so gern beschönigt, muss zugeben, dass „vor dem Anfang des Schauspiels und in den Zwischenacten, oder zwischen dem Haupt- und dem Nachspiel es oft sehr laut mit Singen, Umhersteigen und Wortwechsel wurde, sowie am Schluss der Aufzüge mit Applaudiren und Klopfen“. Auch der Verfasser der „Tooneelkundige brieven“ klagt 1808 über das ungeziemende Gepolter auf den Galerien.

[1] Bd. IV, No. 107 (vom 3. November 1732), S. 139—146.

KAPITEL IX.

LEBENSVERHÄLTNISSE DER HOLLÄNDISCHEN SCHAUSPIELER.

Waren — wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben — die Dichterhonorare in früherer Zeit auf das kargste bemessen, so waren die Gehalte der Schauspieler und überhaupt deren ganze sociale Stellung ebenfalls keine glänzenden.

Es gewährt ein eigenthümliches Interesse, aus lebendigen Beispielen abzunehmen, wie hoch man ehemals die Kunst — sei es die bildende, sei es die dramatische — zu veranschlagen pflegte. Leider stehen uns weder nach der einen noch nach der andern Richtung allzu reichliche Quellen zu Gebote, und wir haben uns daher bemüht, die Daten möglichst vollständig zu sammeln, welche für die Beurtheilung der Werthbemessung bühnenkünstlerischer Leistungen in Holland von Nutzen sein können.

Wie schon erwähnt, wurden im ganzen 17. und auch während eines Theils des 18. Jahrhunderts die Schauspieler nicht etwa jahrweise oder doch nach Saisons, sondern höchstens wöchentlich und am allerhäufigsten für jede Vorstellung einzeln bezahlt. So heisst es bei Ph. Zesen von den 23 Komödianten, welche die amsterdamer Bühne im Jahre 1664 zählte, dass „ein jeder vor jedes Spiel ein *gesetztes Geld* empfing". Ueber die Höhe dieses „Geldes" erhalten wir jedoch keinen Aufschluss, wie überhaupt aus dem 17. Jahrhundert uns nur wenige Anhaltspunkte in dieser Richtung zu Gebote stehen. Im Jahre 1658 gab es an der amsterdamer Bühne acht Schauspieler, deren Abendhonorar weniger wie 1 Gulden 16 Stüber betrug; sieben andere hatten zwischen 2 Gulden und 2 Gulden 15 Stüber, während Jan Meerhuysen, Heere Pietersz. und Jilles Noseman 3 Gulden für jedes Auftreten bezogen; blos der berühmte Zjermez erhielt 5 Gulden per Spielabend. Unter den Schauspielerinnen hatten die meisten

2 Gulden 10 Stüber Honorar, und nur *Adriana Noseman*, die zugleich als Tänzerin mitwirkte, bezog 4 Gulden 10 Stüber.[1] Von *Enoch Krook* wissen wir, dass er im Jahre 1677 mit einem Honorar von 1 holländischen Gulden per Spielabend an die amsterdamer Schouwburg kam, dieses jedoch 1680 auf 1 Gulden 16 Stüber, dann 1690 auf 2 Gulden 5 Stüber, im darauffolgenden Jahre auf 2 Gulden 10 Stüber, 1695 auf 2 Gulden 16 Stüber, und endlich 1705 auf 3 Gulden erhöht wurde. Diesen letzten Gehalt bezog Krook bis zum Jahre 1708, wo derselbe wieder auf 2 Gulden 16 Stüber herabgemindert wurde, um aber 1713 nochmals den frühern Betrag von 3 Gulden zu erreichen. Drei Gulden waren demnach das höchste Honorar, welches dieser Künstler zu verdienen vermochte. Im 18. Jahrhundert scheinen sich die Gehaltsverhältnisse der Schauspieler einigermassen gebessert zu haben: denn *Anna Maria de Bruin* erhielt sofort bei ihrem Debut im Jahre 1730 4 Gulden per Spielabend, und zwar steigerte sich dieses Honorar 1732 auf 4 Gulden 10 Stüber, und 1733 auf 4 Gulden 15 Stüber. — Fünf Gulden scheinen aber so ziemlich der Höhepunkt dessen gewesen zu sein, worauf bis beiläufig zur Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Theaterdirection sich einlassen zu dürfen meinte; ja selbst der berühmte *Punt* bezog nie mehr wie 5 Gulden 5 Stüber, nachdem er im Jahr 1732 mit 4 Gulden 10 Stübern begonnen hatte.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts tauchte endlich die Sitte auf, die Schauspieler mit einem *Jahresgehalt* zu engagiren, wenigstens mehren sich die diesbezüglichen Notizen. Als z. B. das amsterdamer Theater von 1747—1749 geschlossen blieb und alle Künstler auf halben Sold gesetzt wurden, erfahren wir, dass *Anthony Spatsier* anstatt jährlicher 400 Gulden blos 200 Gulden bezog, wie überhaupt dieser treffliche Komiker nie in seinem Leben es auf mehr wie 800 Gulden jährlich brachte. Auch von Jan Punt wird im Jahr 1753 von einem Gehalte von 1072 Gulden 10 Stübern gesprochen, dabei ist gleichwol sein Honorar als Schauspieler nur mit 472 Gulden 10 Stübern — oder 5 Gulden 5 Stübern per Spielabend für 90 Vorstellungen — angesetzt; die übrigen 600 Gulden wurden ihm unter der Form einer Remuneration — „recognitie" — verabreicht. Diese Remunerationen scheinen übrigens auch früher vorgekommen zu sein, wenigstens erhielt schon im Jahre 1742 und selbst 1735 die obenerwähnte *A. M. de Bruin* eine ausnahmsweise Zulage von 100 Gulden; Punt selber hatte 1744 eine solche von 50 Gulden bekommen. Aus diesen Angaben lässt sich entnehmen, wie bedeutend die

[1] Het Nederl. Tooneel, II, 249—250.

Besoldungsverhältnisse in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sich gebessert haben müssen, wenn man erwägt, dass *Marten Corver* im Jahre 1774 in Rotterdam für 18 Vorstellungen ein Honorar von 1400 Gulden sich bedang, und an derselben Bühne beiläufig zur selben Zeit Punt und dessen Frau zusammen einen Jahresgehalt von 3200 Gulden nebst 700 Gulden Quartiergeld bezogen; allerdings war Punt damals nicht blos Schauspieler, sondern versah das Amt eines Directors jener Bühne, wie wir im spätern Verlaufe dieser Darstellung zu erfahren Gelegenheit haben werden.

Bei Wandertruppen blieb aber die Künstlerentlohnung selbst bis in noch jüngere Zeit eine äusserst knapp bemessene; so soll *G. C. Rombach* (gestorben 1833) bei der umherziehenden Gesellschaft von *Van Dinsen* blos 6 Gulden wöchentlich erhalten haben!

Nebenämter hingegen honorirte man seit jeher jährlich. Als *E. Krook* 1691 das Amt eines Regisseurs übernahm, bezog er dafür nebst seinem Spielhonorar einen Jahresgehalt von 300 Gulden, und als er 1708 auch noch zum Lehrer und Abrichter der jungen Schauspieler bestellt wurde, fand man sich veranlasst, ihm zu seinen übrigen Bezügen jährlich noch 75 Gulden zuzulegen. Eine Ausnahme machte blos das Souffleuramt, welches gemeiniglich mit 1 Gulden 4 Stübern per Spielabend entlohnt wurde.

Werfen wir nun einen Blick auf die zur selben Zeit in Deutschland üblichen Schauspielerbesoldungen: Als Eckhof noch bei der Schönemann'schen Truppe zu Lüneburg (1740) war, bekam er 1 Thaler 16 Groschen in der Woche, also wenig mehr wie 5 Groschen per Tag, während als Tagelohn für den Zettelträger 6 Groschen notirt waren; erst später, am Hoftheater zu Gotha, erhielt er 12 Thaler Wochengehalt und jährlich 9 Klafter Holz; an derselben Bühne waren Iffland mit 5 Thalern und 4 Klaftern Holz, Böck sammt Frau mit 18 Thalern und 9 Klaftern, Beil mit 6 Thalern und 3 Klaftern und Beck mit $1^1/_2$ Thaler angestellt. — Ackermann bezog bei der Schönemann'schen Bande eine der höchsten Gagen: wöchentlich 2 Thaler (die geringste war 1 Thaler 8 Groschen), und auf diese Weise wird es erklärlich, wie die Summe der wöchentlichen Gehalte für das gesammte Personal dieser Truppe nicht mehr wie 16 Thaler 8 Groschen ausmachte. Des Gehalts, welchen Schuh's Frau bei Nicolini in Braunschweig erhielt, findet man als eines besonders hohen erwähnt; er betrug wöchentlich 11 Thaler, und von Koch heisst es, dass er in der letzten Periode bei der Neuberin die unerhörte Gage von wöchentlich 9 Gulden erlangte; bei derselben Gesellschaft in Leipzig war der berühmte Kohlhardt mit 5 Gulden Wochenlohn engagirt.

Vergleicht man nun diese Thatsachen mit den vorausgegangenen Angaben über die Komödiantengagen in Holland, bedenkt man, dass selbst die ersten Grössen der deutschen Bühne, wie Koch, Eckhof, Iffland, selten mehr wie 10 Thaler in der Woche verdienten, so stellt sich das Verhältniss für die Schauspieler in den Niederlanden doch noch im allgemeinen günstiger wie jenes in Deutschland dar. Damit will freilich nicht gesagt sein, dass diese Entlohnung der dramatischen Künstler selbst für die damalige Zeit den Verhältnissen entsprochen habe, geschweige eine glänzende gewesen sei; andererseits aber scheint doch kein genügender Grund zu der Vermuthung vorhanden, welche Pilati de Tassulo sogar unter der Form einer halben Behauptung äussert, dass nämlich die Schauspieler und Schauspielerinnen nebst ihrer Kunst noch ein Gewerbe auszuüben *gezwungen* waren, um überhaupt ihr tägliches Brot zu verdienen.[1] Denn wenn es auch von *A. Spatsier* richtig ist, dass er mit seiner Frau sich auf das Schusterhandwerk verlegen musste, um nicht vor Hunger zu sterben, so darf man doch nicht vergessen, dass dies in die Zeit fiel, wo das amsterdamer Theater geschlossen war und er, wie früher erwähnt wurde, mit *halber* Gage fürliebnehmen musste.

Aber auch im übrigen war die Stellung der Komödianten in Holland keine allzu glänzende. Sie waren strengen Regeln unterworfen und namentlich den Verwaltern oder Regenten gegenüber zum unbedingtesten Gehorsam verpflichtet; noch am 27. Januar 1757 erliess der Magistrat von Amsterdam eine Verordnung, welche jedem contractbrüchigen Bühnenmitgliede mit „sechswöchentlichem Arrest bei Wasser und Brot" drohte, und überhaupt jedes Vergehen gegen die Vorgesetzten hart ahndete. Geheime Verabredungen oder Complote unter den Schauspielern gegen die Direction oder überhaupt zum Nachtheile des Theaters waren schon durch viel ältere Verordnungen auf das strengste verboten.

Im Gegensatz zu denen der meisten übrigen Länder ist ein erwähnenswerther Zug der niederländischen Komödianten die *Sittsamkeit ihrer Schauspielerinnen.* Allerdings wurde von seiten der Obern seit jeher auf ein anständiges Betragen der Künstler sowol auf wie ausser der Bühne geachtet, und schon aus dem Jahr 1696 findet man eine Verordnung, welche es den Verwaltern zur Pflicht macht, blos Schauspieler und Schauspielerinnen von untadelhaftem Lebenswandel zu

[1] Lettres holland., I, 174. „On m'a dit qu'ils sont pour la plupart ouvriers et ouvrières", und weiter: „des acteurs et des actrices, qui sont obligés de faire un autre métier pour vivre, ont-ils le temps de se perfectionner dans celui-ci?"

engagiren. Gleichwol ist eine derartige Controle äusserst schwierig und unter Umständen gar nicht zu handhaben. Hier musste eben der Volksgeist das Seinige thun. Eine Schauspielerin, welche sich hätte skandalöse Intriguen zu Schulden kommen lassen, hätte nicht nur eine Weigerung ihrer sämmtlichen Colleginnen, mit ihr die Bühne zu betreten, hervorgerufen, sondern wäre auch vom Publikum durch Zeichen des Misfalls und der Entrüstung von der Scene vertrieben worden. Einen besondern Lobredner fand die Tugend der weiblichen Bühnenmitglieder Amsterdams an dem mehrerwähnten Verfasser der „Lettres hollandaises", welcher sie nachgerade als Muster hinstellt und namentlich den französischen Schauspielerinnen dringend empfiehlt, „die Bescheidenheit und Sittsamkeit der holländischen wenn nicht wirklich nachzuahmen, doch wenigstens — zu simuliren".

KAPITEL X.

SCHAUSPIELER AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

Im allgemeinen muss man die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts als die eigentliche Glanzperiode der niederländischen Bühne bezeichnen. An die berühmten Dramaturgen *Duim* und *Punt* reihte sich der holländische Bühnenreformator *Corver*, und als diese drei Männer im vorletzten und letzten Decennium desselben zu Grabe getragen wurden, traten *Snoek* und *Bingley*, denen sich die vielleicht noch berühmtern Künstlerinnen *Wattier-Ziesenis* und *Sardet-Wouters* [1] anschlossen, deren Erbschaft an. Gleichwol war auch die erste Hälfte nicht ohne alle hervorragende dramatische Capacität, und selbst von den obengenannten Celebritäten glänzten einige, wie Duim und Punt, schon frühzeitig im verflossenen Jahrhundert; der erstere kam nämlich bereits 1727, der zweite fünf Jahre später an die amsterdamer Bühne; Corver hingegen betrat sie erst 1748. In gegenwärtigem Kapitel wollen wir jedoch vorzugsweise jene Schauspieler und Schauspielerinnen ins Auge fassen, welche diesen Künstlern vorausgingen.

Da treten uns zunächst drei Namen entgegen, welche als Zierden des niederländischen Theaters genannt werden: *Van der Sluis*, *Cornelis Bor* und *Willem van der Hoeven*. Während bei den zwei letztern das Spiel besonders gerühmt wird, zeichnete sich der erste durch seine vorzügliche Declamation aus; sowol Punt wie Corver lassen ihm in dieser Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren, verurtheilen aber einstimmig sein linkisches, steifes Geberdenspiel. Punt behauptet nachgerade, in Momenten der Pause habe er lebhaft an einen „Topf mit zwei Henkeln“ erinnert, so steif pflegte er sich mit in die Hüften gestützten

[1] In Holland bezeichnet man in der Regel die Schauspielerinnen mit ihrem Mädchennamen, dem jener ihres Gemahls nachgesetzt wird.

Armen vor das Publikum hinzustellen. Trotzdem nennt ihn der feine Kunstkritiker *Van Effen* einen „berühmten" Schauspieler. — So wie van der Sluis der Lehrmeister Izaak Duim's war, so soll Jan Punt von *C. Bor* Unterricht in der Schauspielkunst genossen haben. Letzterer wird allgemein mit dem französischen *Baron* verglichen, dessen Vorzüge er sich auf seinen mehrfachen Wanderzügen und durch seinen persönlichen Umgang mit diesem grossen Dramaturgen angeeignet hatte; Bor war nämlich eine Zeit lang Mitglied der Wandertruppe von *Jac. van Ryndorp* gewesen und hatte mit diesem nicht nur Belgien, sondern, wie es scheint, auch Frankreich besucht. Der Agamemnon in Racine's „Iphigenia in Aulis" soll eine seiner Meisterrollen gewesen sein. Bor war auch eine Zeit lang „Castellan" des amsterdamer Theaters. — Von *van der Hoeven* heisst es, dass er den beiden Vorgenannten als würdiger Rivale an die Seite gestellt zu werden verdient, obgleich *J. Goeree* dessen Darstellung der Rolle Ruben's in Vondel's „Josef in Dothan" hart tadelt. Mit seinem Stück: „De doodelijke minnenijd" machte van der Hoeven, der sich auch als Theaterdichter versuchte, insofern einen glücklichen Wurf, als sich dasselbe jahrelang auf der Bühne erhielt und die darin vorkommende Rolle des Claudius eine Lieblingsrolle für alle spätern grossen Schauspieler abgab.

Von den Komikern der damaligen Zeit sind besonders zu erwähnen: *Robert Hennebo*, *Thomas Fokke*, *Gerrit de Ridder* und *Maurits van Hattum.* Der erstgenannte führte ein äusserst bewegtes Leben: in Friesland geboren, wurde er zuerst Soldat, später Gastwirth und endlich Schauspieler, in welcher Eigenschaft er auf der amsterdamer Bühne ziemlich viel Beifall errang. Indessen erwarb er sich im berüchtigten Actienjahr 1720 ein bedeutendes Vermögen und verliess das Theater; ebenso schnell als er erworben, verlor er aber sein Vermögen wieder, infolge dessen er sich gezwungen sah, zur Bühne zurückzukehren; nachdem er diese neuerdings verlassen, beschäftigte er sich mit dem Uebersetzen englischer und französischer Theaterstücke, und wurde endlich Effectensensal an der amsterdamer Börse, was ihm für Lebzeiten ein reichliches Auskommen sicherte. *Th. Fokke* wird als der Nachfolger Th. van Malsem's im komischen Fach bezeichnet; namentlich als Orvitaan im „Verliefde Doctor", und als Flip im „Spookent Weeuwtje", sowie auch als Sosie in Molière's „Amphitryon" soll er vortrefflich gewesen sein; Corver war noch ein Kind, als Fokke seine Glanzepoche feierte, er hörte ihn aber auch noch später von Laien und Kunstverständigen rühmen. Auch von *G. de Ridder*, der den Thomasvaer in „Kloris en Roosje", und den Krelis Louwen in

Langendijk's gleichnamigem Lustspiel zu seinen Forcerollen zählte, spricht dieser Kritiker mit sehr viel Achtung; an einer Stelle seiner „Theater-Glossen" meint er sogar, solche „Subjecte" kommen nicht wieder. De Ridder starb 1745. *M. van Hattum*, welcher um 1740 einige Theaterstücke schrieb, besass ziemlich viel Theorie; und fand als Gärtnergehülfe im Lustspiel „Het ontdekt geheim" grossen Beifall. Seinen Glanzpunkt hatte er jedoch erst ums Jahr 1750.

Ausser den Genannten werden in jener Zeit auch noch *Cornelis Troost* im galanten Fache, dann *Christiaan Robijn*, der Vater des berühmten J. Duim, ferner ein gewisser *de Bruin* (vielleicht der Vater von Punt's erster Frau), und *Hendrik Benjamin* als verdienstvolle Schauspieler erwähnt.

Um welche Zeit Frauen zum ersten mal in Holland die Bühne betraten — denn wie überall dürften anfänglich auch in den Niederlanden die Frauenrollen von jungen Männern gegeben worden sein — lässt sich nicht genau bestimmen; im Jahr 1658 war es zuverlässig schon der Fall, wie auch umgekehrt, obgleich seltener, junge Männerrollen von Frauen dargestellt wurden; auch von Zesen spricht im Jahr 1664 von 20 Schauspielern und „3 Spielerinnen", welche das damalige Künstlerpersonal der amsterdamer Bühne bildeten. Man weiss aber bisjetzt nur wenig über die Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts, unter denen nebst *Adriana Noseman* noch *Lysbeth Kalbergen*, *Susanna Eekhout* und *Alida Molesteen* genannt werden. Eine der ersten des folgenden Jahrhunderts dürfte *Petronella Kroon* gewesen sein, welche schon 1704 erscheint; an diese reihen sich die Frau des Schauspielers Benjamin, ferner Frau *van Tongeren*, die Gattin des Komikers J. Jordaan und einige andere; die letztgenannte Künstlerin gehörte von ihrem vierzehnten Jahre der Ryndorp'schen Wandertruppe an und kam später an die amsterdamer Schouwburg, wo sie um 1732 die erste Darstellerin der Titelrolle in J. de Marre's „Jacoba van Beyeren" wurde. Nach ihr ging diese Rolle in die Hände der verdienstvollen A. M. de Bruin über; beide mussten aber vor Adriana Maas weichen, welche als die beste Darstellerin dieser Rolle galt. — Ausserdem widmeten sich auch beide Töchter Cornelis Bor's der dramaturgischen Laufbahn, aber blos die ältere — *Lijsje Bor* — erfreute sich des Rufes einer guten Schauspielerin; später heirathete sie einen reichen Kaufmann, Namens *Vork*, und wohnte, wie Corver berichtet, auf der Keizersgracht in Amsterdam, zwischen der Leidschen Straat und der Leidschen Gracht; ihre jüngere Schwester, welche am 20. September 1749 in der Rolle der Elektra auf der amsterdamer Schouwburg debutirte, zeigte wenig Talent zum dramatischen Fach

und trat auch bald von der Bühne ab, um sich mit einem gewissen *Berewouts* zu vermählen. Hingegen eine der hervorragendsten Schauspielerinnen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war *Anna Maria de Bruin*, welche im Jahr 1730 am Theater zu Amsterdam debutirte und sowol ihres äusserst angenehmen und lieblichen Vortrags, wie ihres lebendigen und innigen Spiels wegen alsbald der Liebling des Publikums wurde. Als Cornelia im „Pompejus" soll sie besonders gross gewesen sein; aber auch die Monima im „Mithridates" und die Maria de Luxan im „Don Louis de Vargas" zählten zu ihren vorzüglichen Leistungen. Namentlich in dieser letzten Rolle spielte sie so hinreissend, dass eines Tags der im selben Stück beschäftigte *Jan Punt*, von dem später die Rede sein wird, sich plötzlich in sie verliebte und trotz des Widerstrebens ihrer Aeltern sie im Jahr 1733 zu seiner Frau machte. Corver legt eine wahrhaft kindliche Verehrung für diese Künstlerin an den Tag. Zur Stellung einer ersten Schauspielerin an der amsterdamer Bühne gelangte sie übrigens erst nach dem Rücktritt der *Adriana Maas* im Jahr 1742. Leider wurde sie schon nach kurzer Wirksamkeit ihrer glänzenden Laufbahn entrissen, denn sie starb im Wochenbett am 24. Mai 1744.

So gross die *de Bruin* auch gewesen, so wurde sie von der eben genannten *Adriana Maas* doch noch weit übertroffen. Wenn man dem Zeugniss ihrer Zeitgenossen Glauben schenken darf, so muss diese den grössten dramatischen Künstlerinnen Hollands, einer Wattier u. a. an die Seite gestellt werden. Corver nannte sie die Königin aller Schauspielerinnen bis auf seine Zeit, und in der Geschichte des niederländischen Theaters bezeichnet man sie allgemein als die *holländische Clairon.*

„La nature a tout fait, l'art n'a plus rien à faire"

hiess es von ihr, und damit entschuldigte man sogar den zugestandenen Mangel an Theorie bei dieser Künstlerin. In der Rolle der Jacoba von Baiern soll sie weder von einer frühern noch von einer spätern Schauspielerin jemals erreicht worden sein. Leider funkelte auch sie — gleich M. A. de Bruin — nur als vorübergehendes Gestirn am Horizont der niederländischen Bühne, grossentheils aus eigener Schuld eilte sie einem frühen Tod entgegen. Hier nur einiges über die Lebenseinzelheiten dieser grossen Schauspielerin:

Adriana Maas war die Tochter eines Bierwirths in Amsterdam, und verdiente sich anfänglich ihr Brot als Näherin in Bürgershäusern. Frau *van Tongeren-Jordaan* gebührt das Verdienst, die herrlichen Anlagen Adriana's zur Schauspielerin entdeckt und ihren Schützling an die

amsterdamer Bühne gebracht zu haben, wo dieselbe die Aufmerksamkeit des Publikums um so eher auf sich zog, als in dieser jungen Künstlerin ein seltenes Talent mit einer ausserordentlichen Körperanmuth sich vereinigte. Auch vermählte sich Adriana Maas bald darauf mit dem Schauspieler *Paul van Schagen:* aber schon nach wenigen Jahren blieb sie als junge Witwe zurück. Hier beginnt das traurige Schicksal der holländischen Clairon. Sie liess sich nämlich mit einem jüdischen Börsenspeculanten in ein intimes Verhältniss ein und gebar ihm mehrere Kinder; durch ihren ungeregelten Lebenswandel wurden ihr nicht nur die Regenten des Schauspielhauses, sondern auch das in Holland ziemlich sittenstrenge Publikum entfremdet. Aus Kummer darüber ergab sich die unglückliche Frau dem Trunke, und als sie schliesslich in einer Vorstellung von „Dido's dood" zufälligerweise vom Piedestal fiel, legte ihr das Publikum dies als Folge von Trunkenheit aus, was jedoch nach Brinkman's Zeugniss nicht der Fall war. Hiermit war es vollends um sie geschehen, und sie musste 1741 oder 1742 von der Bühne zurücktreten. Die Verwalter der Schouwburg liessen jedoch Adr. Maas nicht in Armuth verfallen, sondern mietheten sie bei einer bejahrten Frau in der Looijers Dwarsstraat ein, welche ihr das Trinken abgewöhnte. Nachdem im Mai 1744 *Maria de Bruin-Punt* gestorben war, machten die „Regenten" einen Versuch, die Maas neuerdings an die Bühne zu bringen; man liess sie zuerst auf einem Liebhabertheater in Jordaan's Haus — und zwar die Rolle der Hermione in „Andromache" — spielen, und als sie hierin vollkommen entsprochen hatte, trat sie neuerdings vor die Oeffentlichkeit; sie starb jedoch schon ein Jahr darauf, 1745.

KAPITEL XI.

IZAAK DUIM UND JAN PUNT.

1727—1777.

Diese zwei Namen leuchten als Sterne erster Grösse am Himmel des niederländischen Theaters. Man pflegt sie stets gemeinschaftlich zu nennen, weil ihre Träger nicht nur Zeitgenossen, sondern zugleich Vertreter derselben Richtung waren. Trotzdem liegt schon ein bedeutender Unterschied zwischen beiden darin, dass, während die Natur Punt zu dem gemacht hat, was er war, Duim der Kunst alles verdankte. Wer von den beiden Schauspielern eigentlich der grössere gewesen, lässt sich jetzt schwer mehr bestimmen. Punt fand in Holland jederzeit die überschwenglichsten Lobredner; von Duim heisst es, er habe jenen beinahe erreicht. Hingegen steht letzterm das Zeugniss unsers Lessing zur Seite, während wir bezüglich Punt's lediglich auf einheimische Autoren angewiesen sind.

Von *Iz. Duim's* Lebenseinzelheiten ist übrigens weniger bekannt als von denen seines zeitgenössischen Rivalen. Alles was wir über ihn wissen, ist, dass er Buchhändler, und zwar Verleger aller jener Stücke war, welche mit dem Privilegium des amsterdamer Theaters gedruckt wurden. Sein Haus scheint zugleich der Versammlungsort der hervorragendsten literarischen Capacitäten der Stadt gewesen zu sein, wie dies nachher bei *P. Meijer* und in noch späterer Zeit bei *P. J. Uylenbroek* der Fall war. Wenigstens soll er, nach Corver's Aussage, täglich die vornehmsten amsterdamer Dichter bei sich zu Mittag vereinigt haben. Auch war ein Verwandter Duim's — vielleicht sogar dessen Vater — Namens *Frederik Duim* (geboren 1674, gestorben 1751) — dramatischer Schriftsteller, und wahrscheinlich wurde durch diesen obiges Verhältniss angebahnt.

Izaak Duim, der 1696 geboren war, betrat erst ziemlich spät die dramaturgische Laufbahn: er stand im einunddreissigsten Jahre, als er

1727 in der Rolle des Juba in *Addison's* „Cato" an der amsterdamer Schouwburg debutirte. Sein künstlerisches Leben war ein wenig bewegtes, denn er verbrachte es ganz an dieser selben Bühne, welcher er durch nahezu 50 Jahre ununterbrochen angehörte. Er spielte nämlich bis in sein achtzigstes Lebensjahr und trat erst 1776 von der Bühne zurück, in demselben Stück, in welchem er debutirt; nur hatte er die Rolle des Juba mit der Titelrolle vertauscht. Wenige Jahre nach seinem Rücktritt starb er — 1782.[1]

Duim war klein von Gestalt, sein Spiel soll aber ausgezeichnet gewesen sein. Pilati vergleicht ihn mit dem Franzosen Baron, während er Punt den „holländischen Quinault" nennt. Vor Punt's Auftreten wurden auf der amsterdamer Bühne alle grossen Rollen von Duim performirt, und in einzelnen jüngern Parten soll dieser sogar Punt zu jeder Zeit übertroffen haben: als eine solche gilt der Xiphares in *Racine's* Tragödie „Mithridates".

War Duim's künstlerische Laufbahn das Prototyp der Ruhe und Gleichförmigkeit, so war dafür Punt's Leben ein Muster von Unstetigkeit, Abwechslung und Unruhe.

Am 2. April 1711 zu Amsterdam geboren, brachte Punt seine Jugend in ziemlich ärmlichen Verhältnissen zu, denn er war von geringer Herkunft, und sein Vater bei der Stadtwage bedienstet. Ob Jan sich schon als Knabe oder erst in späterer Zeit auf die Zeichenkunst verlegte, ist uns nicht genau bekannt; nur so viel steht fest, dass er auch als Kupferstecher einen ziemlich bedeutenden Ruf besass. Beiläufig im August oder September 1732 — also im Alter von ungefähr 20 Jahren — debutirte Punt als Rhadamistus in *Crébillon's* Tragödie: „Rhadamistus und Zenobia", und erntete grossen Beifall beim amsterdamer Publikum; durch seine nächste Rolle — Agenor in *Quinault's* „Astrate" — büsste er jedoch alle Vortheile, die er am ersten Abend errungen, wieder ein; mit der dritten hingegen — als Erbprinz von Spanien — gewann er neuerdings Boden, und die vierte, der Achilles in *Balth. Huydecoper's* (geboren 1695) gleichnamigem Originaltrauerspiel, begründete seinen Ruf für ewige Zeiten. Diese letzte Rolle behielt er auch sein Leben lang an der amsterdamer Bühne, und selbst während seiner Abwesenheit wurde dieselbe niemals von jemand anderm übernommen. Nebst dieser zählten der Cäsar in *Corneille's* „Pompejus", der Mithridates in Racine's vorerwähnter Tragödie, der Don Louis in dem nach dem Spanischen bearbeiteten „Louis de Vargas" und mehrere andere zu Punt's Glanzrollen. Mit

[1] Haug, Tooneelk. brieven, S. 76, sagt: 1780.

der letzten machte er namentlich in den Jahren 1741 und 1742 Furore, wie überhaupt Punt's glanzvollste Periode in den Anfang der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt; die Erkennungsscene im fünften Act, dem Grafen gegenüber, soll er besonders meisterhaft gespielt haben. Wir wissen ja bereits, dass er durch dieses Stück seine erste Frau, die schöne *Anna Maria de Bruin*, gewonnen hatte, mit welcher er sich 1733 vermählte. Ausser im Trauerspiel war Punt in den drei ersten Jahren seiner künstlerischen Laufbahn (1732—1735) auch im Lustspiel thätig; später gab er jedoch dieses Genre auf und behielt vom ganzen Lustspielrepertoire blos die Rolle des Alardus in *Voltaire's* „Verlorenem Sohn".

Am 24. Mai 1744 verlor Punt seine erste Frau durch den Tod, und beiläufig ein Jahr darauf trat er von der Bühne ab; es war im Jahr 1745, an einem Samstag, als er sich in der Rolle des Herodes in *Lescailje's* gleichnamiger Tragödie vom amsterdamer Publikum verabschiedete. Welche die eigentlichen Gründe waren, warum Punt damals das Theater verliess, ist nie recht bekannt geworden: vor der Welt galt allerdings der Tod seiner Gattin als Beweggrund, Corver lässt jedoch durchblicken, dass es andere, und diese ihm recht gut bewusst waren; in nähere Angaben lässt aber auch er sich nicht ein.

Nun folgt eine Unterbrechung von vollen acht Jahren (1745—1753) in Punt's Künstlerlaufbahn, während welcher er sich besonders auf die Zeichen- und Kupferstechkunst verlegte und ein eifriger Schüler *de Wit's* wurde. Er wohnte damals (1752) auf der Keizersgracht zu Amsterdam, im vierten oder fünften Hause von der Leidschen Straat, und vermählte sich in dieser Zeit zum zweiten mal, und zwar mit *Anna Maria Chicot*, der Tochter eines amsterdamer Kunsthändlers.

Am Sonntag vor Kirmess im Jahre 1753 — das ist am 22. September — betrat Jan Punt neuerdings die amsterdamer Bühne, und zwar in seiner Lieblingsrolle, als Achilles in der Huydecoper'schen Tragödie. Wie vor einundzwanzig Jahren jauchzte auch diesmal die Zuschauermenge ihm zu, trotzdem kühlte sich der Enthusiasmus für diesen Künstler in auffallend rascher Weise ab. Vielleicht verlor er durch seinen persönlichen Charakter viele von den Sympathien, die ihm sein schauspielerisches Talent erworben hatte. Weit weniger glücklich als seine Antrittsrolle war Punt's Darstellung des Achilles in *Racine's* „Iphigenia in Aulis" am 29. September 1753. Am 1. 2. 4. 6. 8. und 11. October desselben Jahres spielte er den Bürgermeister van der Werf in Frau *van Merken's* „Beleg van Leijden", und am 13. October den Orestes in „Andromache". In den nun folgenden Jahren wurden mehrere der grössern classischen Dramen Frankreichs auf der

amsterdamer Schouwburg zur Aufführung gebracht, und zwar besorgte meistens *Sybrand Feitama* (geboren 1694, gestorben 1758) die Uebersetzung dieser Stücke. So wurden am 9. December 1754 „Pyrrhus", am 10. Februar 1755 „Gabinia", am 16. September 1756 „Brutus", am 7. Februar 1757 „Marius" und einige andere auf der holländischen Bühne eingeführt. Von allen diesen erhielten sich aber blos die zwei ersten auf dem Repertoire, und zwar lockte „Gabinia", welches das schwächste war, gewöhnlich am allermeisten Zuschauer ins Theater Der einheimische Parnassus war zu jener Zeit nicht besonders reich an selbständigen Producten.

Am 3. October 1755 wurde Jan Punt zum Theatercastellan ernannt, ein Amt, welches er bis zu seinem definitiven Rücktritt von jener Bühne beibehielt.

Als Punt im Jahre 1753 auf die amsterdamer Breter zurückgekehrt war, hatte er unter seinen nunmehrigen Collegen auch den sowol als Schauspieler wie durch seine Theaterreformen berühmten *Marten Corver* vorgefunden, welcher seit 1747 an derselbén Bühne engagirt war. Nun scheint sich zwischen diesen beiden Künstlern ein sehr gespanntes Verhältniss entwickelt und Punt's ränkesüchtiges Wesen zu ziemlich ernsten Reibungen Anlass gegeben zu haben. Wenigstens liegt die Vermuthung vor, dass, als Corver im Jahre 1763 das amsterdamer Theater verliess, er es hauptsächlich infolge der Intriguen seines Collegen that.

Beim Brande des amsterdamer Theaters am 11. Mai 1772 wurde Punt hart mitgenommen; seine ganze Habe, sein Hausrath, seine Bücher, Kupferstiche und Zeichnungen, sowie seine ziemlich werthvolle Gemäldesammlung fielen sammt und sonders dem verheerenden Element zum Opfer. Trotzdem ist es nicht richtig, wenn *C. F. Haug* den Zustand des Künstlers als vollkommen verzweifelt und hoffnungslos uns darstellt. Wir werden später Gelegenheit haben, zu zeigen, dass die Directoren des amsterdamer Theaters sich keineswegs rücksichtslos gegen die Schauspieler benahmen und speciell Punt auch nach dem Brande, mit seiner kurz zuvor (nach dem 1771 erfolgten Tode Anna Maria Chicot's) geehelichten dritten Frau, der verdienstvollen Schauspielerin *Catharina Elisabeth Fokke* zusammen, einen Gehalt von 1000 Gulden bezog — in damaliger Zeit immerhin ausreichend, um vor der ärgsten Noth geschützt zu sein. Die Noth war es also nicht, die ihn zwang, sein Talent anderwärts zu verwerthen; dass er gegen die Directoren cabalirte, gehört auf ein anderes Blatt. Doch hievon sowie überhaupt von Punt's fernern Lebensschicksalen wird in einem spätern Kapitel die Rede sein. Hier sei nur erwähnt, dass er nach

einem fehlgeschlagenen Unternehmen Ende 1777 oder Anfang 1778 nach Amsterdam zurückkehrte, aber nicht mehr an dem mittlerweile neuerbauten Theater dieser Stadt auftrat, sondern schon am 18. December 1779 — im 69. Lebensjahre — starb. Seine dritte Gemahlin, C. E. Fokke, überlebte ihn mehrere Jahre, wenigstens befand sie sich 1784 noch am Leben.

An Porträts Punt's sind zwei bekannt; eins von *Ardell* in London nach dem Gemälde von *G. van der Mijn*, und ein kleineres von *Greenwood*. Ausserdem hat er sich selbst in seiner Lieblingsrolle als Huydecoper'scher „Achilles" gestochen, und dürfte das Porträt, welches unlängst aus der Verlassenschaft *J. van Lennep's* (gestorben 1868) in Amsterdam zur Versteigerung kam, wol diese höchsteigene Arbeit des Schauspieler-Künstlers gewesen sein. *Corver* kannte noch eine Abbildung Punt's auf der Schiessstätte zu Dortrecht, diese soll aber auf einer zwar frappanten, aber blos zufälligen Aehnlichkeit beruht haben.

KAPITEL XII.

CORVER UND SEINE ZEITGENOSSEN.

Marten Corver war 1727 zu Amsterdam im Hause des Schauspielers *Enoch Krook* geboren, wo seine Aeltern eine bescheidene Bodenkammer innehatten. Vermuthlich war es die Berührung mit Krook, welche ihn schon in frühester Jugend Vorliebe für den Schauspielerstand fassen lies, obgleich er dies später wiederholt bereute. Im Alter von 21 Jahren und 7 Monaten betrat Corver — zu seinem Unglück, wie er sagt — die Bühne Amsterdams.

Gleich dem grossen Punt pflegte auch Corver die Kupferstecherkunst; ja, er genoss sogar Unterricht darin von diesem Meister; dafür protestirt er ausdrücklich dagegen, im dramatischen Fache ein Schüler Punt's gewesen zu sein. Die erste grössere Rolle, die er spielte, war die des Juba in „Cato", welche er auf Anrathen Duim's und de Marre's — aber nicht ohne einige Befangenheit — am 13. December 1749 durchführte. Von da an blieb er nahezu 14 Jahre mit der amsterdamer Bühne verbunden. Er verwendete diese Zeit, um sich theils durch Studium theils durch Reisen zu vervollkommnen, und nach seinem eigenen Geständnisse mühte er sich durch volle zehn Jahre (1752—1763) mit der Ausbildung seines Organs ab. In den Sommerferien ging er in der Regel nebst mehrern andern Mitgliedern des amsterdamer Theaters auf Reisen und besuchte die Städte Utrecht, Dortrecht, Rotterdam, Delfshaven u. a.

Indessen gestaltete sich Corver's Verhältniss an der amsterdamer Bühne zu keinem angenehmen. Hauptsächlich war es die Rivalität mit *Jan Punt*, welche ihm seine Stellung verbitterte.[1] Die Intriguen

---

[1] Eine Parallele zwischen diesen beiden Künstlern, von Dr. J. van Vloten, siehe in „Het Nederl. Tooneel", Jahrgang I. 1872, S. 64—81.

des letztern nahmen immer grössere Dimensionen an; jedes neue Stück brachte einen Conflict zwischen den beiden Künstlern mit sich, endlich scheute Punt's Animosität auch das Licht der Oeffentlichkeit nicht mehr, und es begann ein förmliches Pamphletenspiel, welches beinahe während der ganzen Jahre 1761 und 1762 anhielt. Dies veranlasste endlich Corver, die amsterdamer Schouwburg zu verlassen, und zwar verabredete er sich mit noch 6 Schauspielern, welche das Gleiche thaten, denn Punt hatte durch seine Cabalen die Sympathie seiner meisten Collegen verwirkt, während Corver allgemein beliebt gewesen zu sein scheint. Uebrigens benahmen sich Corver und alle die an dieser kleinen Verschwörung theilnahmen, sehr anständig: im Februar 1763 erklärten sie den Directoren der Schouwburg ihren Entschluss, von der Bühne zurückzutreten, spielten aber bis zum Mai, wo mit der Saison ihr Contract zu Ende lief, mit gleichem Eifer und gleicher Bereitwilligkeit fort.

Nachdem Corver das amsterdamer Theater verlassen, stellte er sich an die Spitze einer eigenen Gesellschaft, in welcher die gleichzeitig mit ihm ausgetretenen Mitglieder selbstverständlich sämmtlich einen Platz fanden. Von da an beginnt erst so recht Corver's Wirksamkeit für die niederländische Bühne. Wir werden ihm aber im Laufe dieser Darstellung noch oftmals begegnen, und können uns vorläufig auf die Mittheilung beschränken, dass ihm noch eine mehr wie zwanzigjährige Thätigkeit für das holländische Theater vergönnt war, denn er starb erst in ziemlich vorgerücktem Alter, im Jahre 1793. Corver war, wie es scheint, zweimal vermählt, zuerst mit der Schauspielerin *Anna van Hattum* (gestorben 1759), später mit der Tochter des Schauspielers *Brinkman*.

Zweifelsohne ist in Corver der Bühnenreformator höher zu achten wie der Dramaturg, und wir werden an einer andern Stelle seiner Thätigkeit in ersterer Richtung eine besondere Aufmerksamkeit zuwenden. In der Kunst scheint er mehr Theoretiker als Praktiker gewesen zu sein; trotzdem zählt er unstreitig zu den Koryphäen der niederländischen Bühne und in manchen Rollen wurde er weder von frühern noch von spätern Schauspielern erreicht. So soll er bereits in vorgerücktem Alter und von der Gicht stark geplagt in Leiden zwei Rollen gespielt haben, welche sitzend performirt werden mussten, nämlich den Lusignan in Voltaire's „Zaïre" und den Notar in dem nach dem Französischen bearbeiteten Drama: „De deugdzame armoed" — und allgemein hiess es, dass man die Rollen noch nie so herrlich und mit so viel Feuer darstellen gesehen habe.

Während Corver in den Charakterrollen excellirte und die hohe

Tragödie damals vorzugsweise in den Händen J. Duim's und Jan Punt's ruhte, besass das Lustspiel einen bedeutenden Künstler an *Anthony Spatsier*. Dieser war ehemals selbst Director einer wandernden Schauspielertruppe gewesen, welche wir 1740 in Hamburg treffen, trat aber bald in den Verband der amsterdamer Bühne; wenigstens erinnerte sich Corver ihn dort schon im Jahre 1746 den Golo in „Genoveva", sowie den Jonker Jan in „Jodelet of de knecht meester" spielen gesehen zu haben. In seiner Jugend hatte übrigens Spatsier auch in der Tragödie gewirkt und einige tragische Rollen, — worunter besonders den Gabinius im Trauerspiel „Gabinia" — soll er auch später noch immer unter grossem Beifall des Publikums gegeben haben. Sein Hauptfach blieb aber unstreitig das Lustspiel und in diesem brauchte er weder vor Duim noch vor Punt zu weichen. Der Santillane in der „School voor de jaloerschen" gehörte zu seinen Glanzrollen. Darin erwarb er sich auch den unbegrenztesten Beifall des berühmten französischen Dramaturgen *Lekain*. Merkwürdigerweise wurden aber Spatsier's Verdienste in Amsterdam nie recht gewürdigt; es ging ihm daher zeitweilig sehr schlecht, und als in den Jahren 1747—1748 das Theater vollends geschlossen wurde, soll er sogar nahe daran gewesen sein, mit seiner Frau Hungers zu sterben, wenn er sich nicht auf das Schusterhandwerk verlegt hätte. Wie lange Spatsier der amsterdamer Bühne angehörte und namentlich wie und wo er sein späteres Alter zubrachte, findet sich nirgends angegeben. Man weiss blos, dass er am 9. September 1777 starb.

Nebst Spatsier zählte das amsterdamer Theater damals noch mehrere recht brauchbare Lustspielkräfte: so galt *Jacobus Jordaan* für einen ganz guten Komiker und auch *Jac. Starrenburgh* liess sich in der Komödie recht wohl verwenden; letzterer, der schon 1749 vorkommt, gab vorzugsweise Könige, Tyrannen und Verräther, wozu ihn sein ausnehmend starkes Organ und seine hohe Gestalt besonders befähigten; am meisten wird er jedoch als Vater im „Verlorenen Sohn" und dann in der Lustspielrolle des „Zwetser" gelobt, welch letzte lange vor ihm von einem gewissen *Wighman* gleichfalls ausgezeichnet dargestellt worden sein soll. Starrenburgh verfasste auch zwei sogenannte „Divertissements", von denen wahrscheinlich eins am 4. August 1760 bei der Saisoneröffnung zur Aufführung kam. Ausserdem wird um jene Zeit ein gewisser *Schmidt* als sehr verwendbarer Schauspieler, aber namentlich als ausgezeichneter „Pierrot" in den damals gerade aufkommenden Pantomimen erwähnt.

Sowol in der Tragödie wie im Lustspiel gewandt und überhaupt ein vorzüglicher Künstler war *Brinkman*, von dem wir bereits

wissen, dass er bei Gelegenheit des Theaterbrandes am 11. Mai 1772 zu Grunde ging. Er bekleidete das Amt eines „Tooneelmeester" (Bühnenmeisters). Seine Frau, Katharina Brinkman, war gleichfalls Schauspielerin, und nach Professor Siegenbeek's Behauptung ward seine Tochter die zweite Gemahlin Marten Corver's. Brinkman hatte seine künstlerische Laufbahn bei einer Wandergesellschaft in Delfshaven begonnen und schon dazumal nebst Lustspielpartien auch tragische Rollen übernommen. Als er an die amsterdamer Bühne kam, trachtete er — zum Theil, wie es scheint, mittels Intriguen — mehrere Rollen des Punt'schen Repertoires sich anzueignen, und vollends als dieser 1744 das Theater verliess, spielte Brinkman alle Punt'schen Rollen. In einigen, wie z. B. im Trauerspiel „Herodes en Mariamne" von Katharijne Lescailje (1649—1711) soll er Punt sogar übertroffen haben.

Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind auch noch die Schauspieler *Polus*, *Krinsje* und *Emanuel Robyn* zu erwähnen. Seine natürliche Befangenheit hinderte aber den zweiten, einen höhern Flug zu nehmen, während Robyn bei allen guten Anlagen unter der Ungunst seines rauhen Organs litt. Obwol er in den Jahren 1745—1747 nach Punt's Rücktritt mehrere Rollen dieses Künstlers nicht ohne Geschick ausgeführt hatte, zog er sich doch 1747 von der Bühne zurück, um sie später nur flüchtig wieder zu betreten, denn, wie Corver erzählt, verfluchte er die Schouwburg sammt allen „Regenten" bis in die Hölle, ohne selbst seinen besten Freund J. de Marre davon auszunehmen. Er ging dann eines Tags seinen Bruder — der gleichfalls einmal Schauspieler gewesen, nunmehr aber Kapitän eines Ostindienfahrers war — wahrscheinlich der an einer andern Stelle bereits erwähnte Christian Robyn — auf seinem Schiffe zu besuchen, welches im Texel lag, und dieser führte ihn mit sich nach Batavia, wo er aber kurz nach seiner Ankunft ermordet wurde. Auch *Jan Bor*, vielleicht ein Sohn des berühmten Cornelis Bor, trat im Jahre 1746 in einigen Punt'schen Rollen auf, der Versuch misglückte aber vollständig und Bor zog sich alsbald zurück. Hingegen soll der sonst wenig beachtete Schauspieler *Appel* den Arbates im „Mithridates" mit grosser Meisterhaftigkeit gespielt haben. Corver erwähnt auch noch eines gewissen *Jacob Weemeyer*, dessen Memorirungstalent er besonders rühmt, obgleich er selbst zugibt, dass er kein Talent zum Schauspieler besass. Dieser gehörte eine Zeit lang der Corver'schen Truppe an, und spielte auf Reisen im Sommer meist die Königsrollen; seine beste war der Arzames in „Rhadamistus en Zenobia" welche er in Leiden gab.

Wie beinahe zu allen Zeiten in Holland die dramatische Kunst unter dem weiblichen Geschlechte schönere Blüten trieb wie beim männlichen, so war es auch um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts der Fall. Wir übergehen *Anna van Hattum*, Corver's erste Gemahlin, welche gleichwol für eine verdienstvolle Schauspielerin galt und das Lustspiel „Cenie" ins Holländische übersetzte. Sie starb im Jahre 1759 in derselben Nacht wie Frau *Ghyben*, von der sie aber als Künstlerin weit übertroffen wurde. Ueber die persönliche Schönheit dieser letztern laufen die Berichte auseinander: Haug rühmt ihre schöne Gestalt und anmuthigen Gesichtszüge, während Halmael sie durchaus nicht schön nennt; Corver endlich, der als Zeitgenosse gewiss der competenteste Richter ist, beschreibt sie uns mit kleinen funkelnden Augen und einer zwar hohen aber vorspringenden Stirn, welche ihr einige Aehnlichkeit mit einem Todtenkopf gab; sie hatte allerdings — sagt er weiter — einen angenehmen Zug um den Mund, aber trotzdem war sie nichts weniger als schön. Hingegen stimmen alle Angaben über die Vortrefflichkeit ihres Spieles und ihre schauspielerische Begabung überein. In ihrer Jugend und noch bis zu Anfang der 1750er Jahre spielte sie die sogenannten ersten Rollen, wie z. B. die Kleopatra im „Pompejus" — die Titelrolle in „Semiramis, of de dood van Ninus", — die Phädra im Racine'schen Trauerspiel u. a. Namentlich in letztgenannter Rolle soll sie unübertrefflich gewesen sein. Corver berichtet mit besonderm Enthusiasmus von einer Phädra-Aufführung am 17. April 1751, wo Frau Ghyben die Phädra und J. Duim den Hippolyt performirte. In späterer Zeit verlegte sie sich auf das Genre der Heldenmütter und leistete auch in diesem Vorzügliches.

So bedeutend aber Frau Ghyben als Schauspielerin war, so wurde sie von ihrer Tochter *Cornelia (Ghyben Bouhon)* doch noch weit übertroffen. Diese zählt zu den hervorragendsten tragischen Künstlerinnen des vorigen Jahrhunderts und war es auch, die allein den Glanz des niederländischen Theaters in einer Zeit aufrecht erhielt, wo nach dem Rücktritt Duim's, Punt's, Spatsier's und Corver's der Nationalbühne die schwersten Wunden geschlagen worden waren. Cornelia Ghyben-Bouhon debutirte am 16. September 1752 als Ismene in „Scilla" an der amsterdamer Schouwburg; ihren grössten Triumph feierte sie aber als Camilla in *Corneille's* berühmter Tragödie „Die Horazier". Nun gehörte sie durch volle zehn Jahre der amsterdamer Bühne an; im December 1762 zog sie sich von derselben zurück und trat dann sammt ihrem Manne in die von Corver gegründete Gesellschaft ein. Mittlerweile hatte sie sich nämlich mit dem Schauspieler *Bouhon* vermählt, der besonders im Fache des damals in vielen Lustspielen vor-

kommenden Harlekins recht verwendbar gewesen sein soll; nur sprach er das Holländische mit keinem ganz reinen Accent aus, da er kein Nordliederländer von Geburt war. Aber schon am 25. Februar 1765 finden wir die berühmte Künstlerin wieder an der amsterdamer Schouwburg und zwar als Elise in *Quinault's* von D. Buysero bearbeitetem Trauerspiel „Astrate". Diesmal verblieb sie bei dieser Bühne bis zum verhängnissvollen Brand im Jahre 1772, wo sie dann mit Jan Punt nach Rotterdam zog. Sowie aber das neue Schauspielhaus in Amsterdam vollendet war, kehrte sie nach dieser Stadt zurück und glänzte noch lange Zeit an der hauptstädtischen Bühne.

Von Ghyben-Bouhon's Zeitgenossen sind noch Jan Punt's dritte Frau, *Catharina Elisabeth Fokke*, und das Fräulein *van Thil* zu erwähnen. Erstere war 1727 geboren und soll in den zarten Rollen eine sehr liebliche Erscheinung gewesen sein. Wann sie an das amsterdamer Theater kam, wird nirgends gesagt. Anfang 1772 heirathete sie Jan Punt und ging mit ihm nach Rotterdam; aber schon 1775 zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück. Sie lebte jedoch noch 1784. — Demoiselle van Thil war um einige Jahre älter, zeichnete sich aber durch ihre besondere Schönheit aus: Corver nennt sie nachgerade das schönste Mädchen, welches zu seiner Zeit die Breter betreten habe. 1722 zu Amsterdam geboren, mag sie im Alter von beiläufig zwanzig Jahren an das Theater dieser Stadt gekommen sein; wenigstens heisst es, dass sie durch mehrere Jahre als erste Liebhaberin an dieser Bühne thätig gewesen sei, als sie dieselbe im August oder September 1747 aus Anlass der damals erfolgten Schliessung, wo man sie auf Wartegeld oder Halbsold setzen wollte, verliess. Nach einer nahezu funfzehnjährigen Abwesenheit betrat sie im April 1762 neuerdings die Breter der amsterdamer Schouwburg und verblieb bei derselben bis zu deren Zerstörung im Jahre 1772. Diesmal aber hatte sie das Fach der Heldenmütter übernommen und debutirte gleich damals als Klytämnestra in „Iphigenia in Aulis". Die Kleopatra in *Corneille's* „Rodogune" war ihre Glanzrolle. Nach dem Brande des Theaters auf der Keizersgracht begleitete sie Punt nach Rotterdam und spielte durch viele Jahre an der dortigen Bühne. Endlich aber, nachdem sie mittlerweile auch geheirathet hatte, kehrte sie 1786 in ihre Vaterstadt zurück, und obgleich sie dazumal schon nahezu vierundsechzig Jahre zählte, wurde sie vom amsterdamer Publikum noch mit grossem Beifall und inniger Freude aufgenommen.

KAPITEL XIII.

DAS THEATER UND DIE GEISTLICHKEIT.

Solange die Schaubühne unter der Gestalt von Mysterien, Mirakelspielen u. dgl. sich als gefügiges Werkzeug der Kirche gebrauchen liess, hatte diese gegen die theatralischen Vorstellungen nichts einzuwenden. Als aber dann das Theater sich mehr und mehr verweltlichte, nahm die Geistlichkeit eine immer reservirtere Stellung an, und als dasselbe vollends gegnerischen Zwecken dienstbar zu werden anfing, ja offen gegen die Misbräuche und Uebergriffe der Kirche auftrat, begann jener erbitterte Kampf zwischen Geistlichkeit und Bühne, der bis zu einem gewissen Grade heute noch fortdauert, mit jener Zähigkeit, die bei jedem Interessenconflict selbstverständlich ist.

In Holland haben wir die ersten Anzeichen dieser geistlichen Opposition sozusagen gleichzeitig mit der Entstehung des holländischen Theaters zu beobachten Gelegenheit gehabt. Die Triglands und Bogermans sollten indessen nicht aussterben, und wie zu ihrer Zeit fand auch später noch die Entwickelung der nationalen Bühne einen Hauptwidersacher am orthodoxen Klerus.

Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts trat der utrechter Professor *Gysbert Voet* (1588—1679) in seiner „Disputatio de comoediis" (1650) gegen die Schauspiele auf, die er als gottlos und der Heuchelei Vorschub leistend bezeichnete, und im Jahre 1683 entspann sich in Friesland ein ähnlicher Streit hinsichtlich der Tanzübungen. Ob wir hierbei an den mit dem Theater verbundenen Tanz, also gewissermassen an die ersten Anfänge des Ballets, oder blos an gewöhnliche Tanzbelustigungen zu denken haben, möge dahingestellt sein. *Th. Paludanus*, *U. Huber* und *J. v. Holst* betheiligten sich hauptsächlich an diesem Streit.

Am wüthendsten aber entbrannte der Ingrimm der orthodoxen Geistlichkeit, als der berühmte Philologe und Professor der schönen

Wissenschaften zu Utrecht, *Peter Burman* (geboren 1668, gestorben 31. März 1741) als Vertheidiger der Schaubühne auftrat. Am 14. September 1711 eröffnete dieser seine akademischen Vorlesungen mit einer lateinischen Rede zu Gunsten des Theaters, als Einleitung zu einem Collegium, welches er über Terenz zu lesen gedachte. Obwol er in seiner „Oratio pro comoedia" zwischen guten und schlechten Stücken unterschied, zog er sich dennoch den Hass der utrechter Geistlichkeit im höchsten Masse zu, denn nicht weniger wie sechs Prediger machten sich sofort daran, ihn zu widerlegen. So entspann sich ein Federkrieg, der eine ganze Reihe von Pamphleten, Gegenschriften u. s. w. hervorrief, und an welchem seitens der Geistlichkeit *A. J. Brakonier*, *A. Driessen*, *C. Boott* und *A. van de Putt* sich mit besonderm Eifer betheiligten.

Wie immer, wenn es der Kirche um ihre Herrschaft geht, nahm sie auch diesmal ihre Zuflucht zu den Waffen der Hypokrisie und geberdete sich als Schützerin der gekränkten Moral und der Sittlichkeit. Das Schauspiel war nach der Ansicht der utrechter Prediger weiter nichts als eine Brutstätte der Lüge und der Verstellung, denn man nehme dort Name, Gestalt und Wesen fremder Personen an, wie z. B. von Königen, Tyrannen, Rachsüchtigen, Verliebten u. s. w. man zeige sich folglich ganz anders, als man wirklich sei, und begehe auf diese Weise einen offenbaren Betrug!

Dass mit solchen Argumenten die utrechter Geistlichkeit keine grossen Erfolge errang, ist leicht begreiflich. Burman hatte daher auch wenig Mühe, deren Mangel an Stichhaltigkeit schlagend darzuthun. Als dann seine Gegner sich auf diesem Felde überwunden sahen, nahmen sie keinen Anstand, das Privatleben des Professors zu besudeln und allerhand Verleumdungen zu Hülfe zu rufen, in denen eine Kupferschmiedin Maria und eine gewisse Dina mit grössern Rollen bedacht waren.

Ruhte auch später die kirchliche Opposition niemals völlig, so trat doch das geistliche Element mit erneuerter Kraft in den Vordergrund, als das amsterdamer Theater von dem zerstörenden Brande des Jahres 1772 heimgesucht wurde. Die Gelegenheit, dieses Ereigniss als eine gerechte Strafe des Himmels für so viel Gottlosigkeit und Sittenverderbniss darzustellen, war eine zu günstige, als dass man dieselbe hätte unbenutzt vorübergehen lassen sollen. *Johann Christian Mohr* in Amsterdam entblödete sich nicht, diesen Gedanken sogar in poetische Form zu kleiden. Dazumal trat aber die in der holländischen Literatur wohlbekannte *Elisabeth Wolff* (1738—1804), die Verfasserin von „Sara Burgerhart", wacker gegen jene religiösen Schwärmereien auf, und sprach es offen

aus, dass es gleichgültig sei, unter welcher Form dem Volk die Sittenlehre gepredigt werde, ob von der Kanzel herab oder von der Bühne; die schlechten Stücke — nicht das Theater, seien es, die für die Menge schädlich werden.

Indessen lebt der Geist, der vor zwei Jahrhunderten die amsterdamer und leeuwarder, später die utrechter Prädicanten gegen Burman beseelte, auch heutigentags in Holland noch fort. Nur sind dessen Aeusserungen nicht mehr so vehement wie früher oder weniger — beachtet; die Argumente sind aber beinahe die nämlichen geblieben, und ebenso schwach.

Eine Darstellung der Einzelheiten dieses langwierigen aber fruchtlosen Kampfes der Geistlichkeit gegen die weltliche Bühne in den Niederlanden kann hier wol nicht beabsichtigt werden. Es sollte blos angedeutet sein, dass Holland in dieser Hinsicht nicht besser daran war wie andere Länder: die Interessen und Tendenzen des Klerus sind eben überall dieselben.

KAPITEL XIV.

DAS HOLLÄNDISCHE THEATER AUSSERHALB AMSTERDAMS.

Bisher haben wir uns beinahe ausschliesslich mit der amsterdamer Bühne beschäftigt, und in der That verkörperte sich lange Zeit in ihr das ganze niederländische Theater, denn bis weit über die Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Amsterdam die einzige stabile Bühne in Holland. Zwar spricht Pilati schon im Jahre 1747 von den Theatern zu *Haag* und *Leiden* als von festen Bühnen; dies scheint jedoch kaum richtig zu sein, wenigstens nicht mit Bezug auf die daselbst spielenden Gesellschaften. Ferner wissen wir bestimmt, dass, während in der grossen Stadt Rotterdam gar erst 1773 eine stabile Bühne errichtet wurde und sogar das Erkelens'sche Theater daselbst blos aus dem Jahr 1767 stammt, die Residenz nicht vor 1766 ein eigens gebautes Schauspielhaus besass. Was das schon zur Zeit der englischen Komödianten bedeutungsvolle *Leiden* betrifft, so fehlt es uns vollends an allen Nachrichten und selbst der Ort, wo ein solches in dieser Stadt gestanden haben mag, ist uns unbewusst.

Damit will jedoch nicht gesagt sein, dass theatralische Vorstellungen bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts ausser in Amsterdam in Holland unbekannt gewesen seien. Denn wenn es auch an andern Orten keine stabilen Schauspielergesellschaften gegeben haben mag, so mangelte es doch schon in früher Zeit in den Niederlanden nicht an wandernden Komödiantentruppen, und wo sich kein eigenes Schauspielhaus vorfand, da wurden andere Räumlichkeiten, wie Rathhaussäle, Gasthauslocalitäten u. s. w. dazu adaptirt, oder auch — und dies war nament. lich zur Kirmeszeit der Fall — eigene Buden („Tenten" Zelte) auf offenem Markte aufgeschlagen. Dasselbe geschah übrigens auch in Deutschland. Zum Besuch der einzelnen Städte wählten diese umherziehenden Gesellschaften vorzugsweise die Zeit der Kirmes, und nachdem diese in Holland nicht an allen Orten zugleich begangen wird,

andererseits die geringe Ausdehnung des Landes eine rasche Ortsveränderung erleichtert, ward es diesen Truppen möglich, eine rentable Abwechselung in ihre Wanderzüge zu bringen. Auf diese Weise findet man schon frühzeitig von *Leiden*, *Haag*, und sogar von kleinern Städten Erwähnung gethan, als hätten sie in- und ausländische Schauspieler in ihren Mauern beherbergt. Blos aus *Haarlem* wird von der Einweihung eines Theaters berichtet, die am 28. Juni 1705 stattfand, und bei welcher Gelegenheit von „haarlemschen Acteurs und Actrissen" die Rede ist. Trotzdem erscheint es kaum glaublich, dass es sich hier wirklich um eine städtische Bühne mit permanenten Schauspielern gehandelt habe; viel wahrscheinlicher ist es, dass wir dabei etwa an ein Liebhabertheater oder sonst eine Dilettantenbühne — wie sie ja bald in Holland sehr beliebt wurden — zu denken haben. So erfahren wir in späterer Zeit von dem in derselben Stadt bestandenen Liebhabertheater „*Harmonie*", sowie von der 1785 gegründeten dramatischen Gesellschaft „*Leerzaam vermaak*".

Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts treten wandernde Schauspielergesellschaften in Holland auf. Als eine der ältesten findet man die von *Jan Baptist van Fornenburg* erwähnt, deren Oberhaupt zugleich als Verfasser der Posse: „*Duifje en Snaphaan*" (1680) bekannt ist. Die nächst wichtigste war die von *Jacob van Ryndorp*, einem sehr begabten Dramaturgen, der zwischen 1660 und 1670 in Amsterdam geboren wurde. Wie die meisten seiner Genossen trat er auch als Dichter auf und war sogar eine Zeit lang Mitglied der berüchtigten Dichtergesellschaft „*Nil volentibus arduum*" in Amsterdam, an deren Spitze *Andreas Pels* gestanden hatte. Ryndorp scheint jedoch auf die Länge die Bestrebungen dieser literarischen Genossenschaft nicht getheilt zu haben, denn es wird in der Folge von ernsten Zerwürfnissen zwischen ihm und den Mitgliedern der letztern berichtet. Seine Schauspielergesellschaft erfreute sich indessen eines bedeutenden Rufes und zählte tüchtige Kräfte unter ihren Mitgliedern; zu den bekanntesten gehören: *H. Koning*, *Jac. Sammers*, *Cornelis Bor*, *Dan. Admiraal*, *J. van Hoven*, *Franz Schroder*, *Floris Groen*, der Friese *Wybrand de Geest* ferner die Schauspielerinnen *Niewellon*, *van Tongeren*, *van Thil* u. a.; mehrere von diesen Künstlern haben wir bereits an der amsterdamer Schouwburg auftreten sehen, wie überhaupt zu jener Zeit die bedeutendsten dramaturgischen Talente aus den Wandertruppen hervorgingen. Auch des Directors eigene Tochter oder Nichte, *Adriana van Ryndorp*, soll eine ganz verdienstvolle Schauspielerin gewesen sein und hat dieselbe auch ein Lustspiel — „*De driftige minnaars*" betitelt — verfasst; sie scheint sich aber einem ausschweifenden Lebenswandel er-

geben und dadurch viel Aergerniss erregt zu haben. Die Posse „*De arglistige Juffer bedroogen, of gevlugte tooneelspeelster agterhaalt*“ (Die arglistige Jungfer betrogen oder die flüchtige Schauspielerin eingeholt) soll angeblich auf Adriana van Ryndorp verfertigt worden sein.

Das Feld der Thätigkeit der Ryndorp'schen Truppe war ein äusserst ausgedehntes: ausserhalb Holland begegnet man derselben, wie später erwähnt werden wird, 1703 in *Kopenhagen*, 1710 in *Hamburg*, 1718 in *Brüssel* und an andern Orten. In Holland selbst scheint sie sich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vorzugsweise im *Haag* und in *Leiden*, wohl aber auch gleichzeitig in andern Städten der Niederlande aufgehalten zu haben. Ryndorp lebte noch 1733.

Nach der eben genannten scheint die Gesellschaft von *Ant. Spatsier* eine der berühmtesten gewesen zu sein. Im Jahre 1740 spielte sie in Hamburg, wo *Mauricius* mit grossem Lobe von ihr spricht; sie dürfte aber nicht sehr lange bestanden haben, denn bald darauf wurde ihr Director als stabiler Schauspieler beim amsterdamer Theater engagirt. Lieferten übrigens die Wandertruppen der stabilen Bühne häufig ihre verwendbarsten Acteurs, so verschmähten es andererseits diese nicht, in den Sommerferien (Mai — Juli) oder auch zur Kirmeszeit selber wieder an andern Orten zu gastiren. So weiss man, dass *Corver*, während er noch in Amsterdam engagirt war — also vor 1763 — häufig auf Reisen ging und nebst *Rotterdam* und *Utrecht* auch kleinere Städte, wie *Dortrecht*, *Delfshaven* u. a. besuchte.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war die von diesem Künstler gegründete Schauspielergesellschaft unstreitig die erste. Nicht nur besass sie an Corver einen äusserst tüchtigen Director, sondern diesem hatten sich — wie schon erzählt — bei seinem Austritte (1763) noch sechs der trefflichsten amsterdamer Schauspieler, darunter die hübsche *Ghyben-Bouhon* nebst ihrem Gatten angeschlossen, ausserdem hatte die Corver'sche Truppe sehr brauchbare Kräfte an *Robert Drayer*, *Simon Rivier*, *Macor*, *Zuiderhout*, Frau *Symes* u. m. a. Mit seiner auf diese Weise zusammengesetzten Wandertruppe spielte Corver abwechselnd in *Leiden*, *Haag* und *Rotterdam*, in welch letzter Stadt er sogar eine eigene Bude besass. Trotzdem führte er dieses Wanderleben nur wenige Jahre und ging sehr bald (1766) an die Ausführung des lange gehegten Planes, *im Haag eine eigene stabile Bühne zu errichten:* einen Theil des Jahres konnte er ja immerhin zum „Auswärtsspielen“ verwenden.

Corver erbaute das Schauspielhaus im Haag ganz aus eigenen Mitteln, und zwar soll ihm dasselbe auf 30000 Gulden zu stehen gekommen sein. Es verdient erwähnt zu werden, dass er dabei blos

von zwei Ausländern — einem Preussen Namens J. Brants und einem andern Deutschen, G. C. Schmolk — unterstützt wurde, wie überhaupt Corver viel über die Misgunst seiner Landsleute zu klagen hatte. Im Jahre 1767 abonnirte sich wol der Prinz-Erbstatthalter auf eine Loge in seinem Theater und bezahlte dafür jährlich 3000 Gulden. Diese scheinbare Begünstigung verpflichtete aber den Director, mindestens sechs Monate des Jahres im Haag zu spielen, wodurch diesem mitunter, namentlich in den Jahren 1770, 1771 und 1772 ein namhafter Schaden — 5000 Gulden im ganzen — erwuchs. Kurz, das Unternehmen Corver's im Haag stellte sich im Laufe der Zeit als kein rentables heraus; in den Sommerferien verdiente er sich allerdings durch seine Reisen sehr viel Geld, im Laufe des Winters musste er es aber regelmässig in der Residenz wieder zusetzen, und als er endlich einmal wagte, sich mit der Bitte um eine Subvention an den Hof zu wenden, gab ihm der Baron *Van Wulkenits* zu verstehen, dass — nachdem der Erbstatthalter durch 7 Jahre auf die Loge im Theater abonnirt gewesen sei, er folglich die beträchtliche Summe von 21000 Gulden bezogen — der Prinz ja ohnedies beinahe sein ganzes Gebäude bezahlt habe. Als ob Corver von dieser Summe nicht den Unterhalt seiner Truppe durch sieben Jahre hätte bestreiten müssen! Dazu kamen nun gar die unheilvollen Jahre 1770—1772, wo infolge der Rinderpest sowol in Rotterdam wie in Utrecht das öffentliche Theaterspielen behördlich verboten war und Corver seine Einnahmen auch während der Sommermonate bedeutend geschmälert sah; dies brachte in ihm den Gedanken zur Reife, das durch nahezu acht Jahre (1766—1773) geführte Unternehmen wieder aufzugeben und sich blos für seine Person auf Gastspiele zu verlegen. Dies that er denn auch im Jahre 1773, überliess sein Theater im Haag einer deutschen Gesellschaft und ging bald darauf nach Rotterdam, wo wir sein weiteres Schicksal in einem der nächsten Kapitel erfahren werden.

Es erübrigt uns nur noch, einen Blick nach jenem Lande jenseits der Zuydersee zu werfen, wo nebst Amsterdam die niederländische Nationalbühne zuerst greifbare Formen anzunehmen begonnen hatte. Indessen war in Friesland die theaterfeindliche Stimmung, welcher *Starter* zum Opfer gefallen war, keiner gemässigtern Anschauung gewichen und der Zustand der Bühne in dieser Provinz daher ein kläglicher. Als im Jahre 1671 in *Leeuwarden* eine Schauspielerbande die Bewilligung nachsuchte, innerhalb der Stadt „Komödie zu spielen", wurde letzteres zweimal verweigert, und als beim dritten mal der Magistrat endlich die Erlaubniss ertheilte, galt diese blos für einen zwar

nahe an der Stadt, aber ausserhalb des Rechtsgebietes derselben gelegenen Ort, wobei den Komödianten ausdrücklich verboten war, ihre Ankündigungen innerhalb der Stadt ankleben zu lassen. Das im Jahre 1603 erlassene Verbot der Aufführung öffentlicher Schaustücke und anderer „nutzlosen" Spiele wurde 1677 für Friesland erneuert. Unter welch drückenden Bedingungen selbst später nur die Bewilligung zu theatralischen Vorstellungen erlangt werden konnte, mag daraus hervorgehen, dass eine Schauspielertruppe, welche im Jahre 1680 die Erlaubniss erhielt, während der Kirmes — aber nur an Werktagen — zu spielen, sich verpflichten musste, den vierten Theil ihrer täglichen Einnahme den Armen der Stadt zuzuwenden. In *Groningen* soll gar die öffentliche Aufführung von Theaterstücken bis zum Jahre 1795 verboten gewesen sein.

KAPITEL XV.

HOLLÄNDISCHE KOMÖDIANTEN IM AUSLANDE.

So wie im 16. und 17. Jahrhundert England seine Komödiantentruppen nach dem Continent entsendete und über halb Europa verbreitete, so begegnete man von der Mitte des 17. bis beiläufig zu jener des 18. Jahrhunderts den „Niederländern" beinahe allenthalben im europäischen Norden.

Während *Stockholm* sogar ein eigenes niederländisches Theater besass (1667), zu dessen Eröffnung *Hendrik Jordis* ein Festspiel dichtete, treffen wir zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die *Ryndorp*'sche Komödiantengesellschaft in der *dänischen* Hauptstadt: ihr Oberhaupt selbst, *Jacob van Ryndorp*, verfasste aus Anlass des Geburtsfestes König Friedrich's IV. ein „Freudenspiel", betitelt „De blijde geboortedag van Fredrik de Vierde, Koning der Dennen", welches zu Kopenhagen am 11. October 1703 in Gegenwart des Königs zur Aufführung gelangte, und als später dieselbe Truppe in Hamburg gastirte, berief sie sich mit Stolz darauf, dass sie bereits in „Danzig, Lübek, Kiel, ja selbst in Kopenhagen" gespielt habe.

Aber nicht etwa blos auf den Norden blieb die Verbreitung holländischer Schauspieler in früherer Zeit beschränkt: von *Leipzig* wissen wir, dass Vondel'sche Tragödien, wenn auch vielleicht nicht durch niederländische Darsteller, doch in deutscher Uebersetzung daselbst Eingang gefunden hatten, und zwar schon im vorletzten Viertel des 17. Jahrhunderts [1]; aber noch weiter nach Süden lässt sich die Spur des holländischen Komödiantenthums verfolgen, und selbst in dem ent-

---

[1] In den Jahren 1662 und 1673. Vgl. Heinr. Blümner, „Geschichte des Theaters in Leipzig", S. 19—20.

legenen *Wien* kann man in den sogenannten „Niederländern“ und „Niederländer-Spielleuten“ Anklänge an dasselbe erkennen.[1] Ebenso ist es bezeichnend, dass Holland hinsichtlich des Baues und der Anlage der Schauspielhäuser einen eigenthümlichen Charakter inaugurirte, der auch im Auslande gern Nachahmung fand: so heisst es, dass das erste ständige Theater in Frankfurt a. M., welches erst am 2. September 1782 eröffnet wurde, im „*holländisch*-französischen“ Geschmack erbaut war.[2]

Der Haupttummelplatz der holländischen Schauspieler war aber immerhin das nördliche Deutschland. Dort bildete die Sprache ein verhältnissmässig geringes Hinderniss, und war man auch dem Geiste der dramatischen Dichtungen der Niederländer weniger fremd als anderswo; abgesehen von der grössern Nähe Hollands, war das Publikum Norddeutschlands und insbesondere der Hansestädte, sogar im Wege deutscher Komödiantentruppen, schon seit längerer Zeit mit vielen der hervorragendsten dramatischen Producte seiner Nachbarn vertraut gemacht worden, und dies erleichterte wesentlich das Verständniss bei den Vorstellungen der dortländischen Schauspieler. So heisst es, dass die *Joh. Friedr. Schönemann*'sche Bande, welche im Jahre 1740 nach *Hamburg* kam, nebst dem ganzen Repertoire der Neuberin auch die classischen Stücke der französischen Tragiker und Lustspieldichter, mitunter dänische, aus Holberg übersetzte, und auch *holländische* zur Aufführung brachte.[3] In dem nahe von Hamburg gelegenen *Altona* producirte sich schon 1684 eine Truppe holländischer Komödianten auf einem Saal im Gasthof zum „König von Dänemark“; sie erfreute sich eines grossen Zulaufs und gab unter andern auch den „Don Rodrigo de Cid, met groote pracht van kleederen, noch noit alhier gesien“ zum besten. Noch früher findet man Spuren nieder-

1 Auf dem Rathhause, auch im bürgerlichen Zeughause, fanden im 16. Jahrhundert und bis 1604 auf Kosten des Magistrats und vor geladenen Zuschauern mehrmalige Schauspiele statt. Hier treffen wir die Spuren der Gauklerbanden, der Landfahrer, Singer, Springer und Possenreisser wieder an. Mit Künsten, die sie von dem *niederländischen Theater* gelernt, fingen sie an, sich aufs neue beliebt zu machen, und wurden deshalb *niederländische Komödianten*, auch schlechtweg *Niederländer* genannt. Im Jahre 1661 fand wieder in der Rathsstube ein Schauspiel mit niederländischen Personen statt, und bald darauf wird ihrer wieder erwähnt: „*Niederländische Spielleute*, welche mit Knaben schöne Sprünge machen.“ Ed. Devrient, „Dramat. und dramaturg. Schriften“, V, 120.

2 Siehe *A. H. E. von Oven*, „Das erste städtische Theater zu Frankfurt a. M.“ (Frankfurt 1872), 4°. S. 28.

3 Schütze, „Hamburgische Theatergeschichte“, S. 260.

ländischer Schauspieler in *Berlin*, wo schon ums Jahr 1615 von seiten des Kurfürsten Johann Sigmund von Brandenburg dem Junker Hanns von Stockfisch der Auftrag ertheilt wurde, eine Komödiantentruppe aus England und den Niederlanden zu verschreiben. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erscheinen wieder holländische Schauspieler, und zwar aus dem Haag, in Berlin, und geben — laut einer vom 2. December 1702 datirten „Permission" — auf dem Rathhause daselbst Vorstellungen, weshalb die mecklenburgischen Komödianten, welche sich zur selben Zeit um eine Permission bewarben, angewiesen wurden, sich um ein anderes Local umzusehen. Im darauffolgenden Jahre wurde, unterm 16. October, einem gewissen *Christoph Dammen* aus Amsterdam mit seinen zwei Kindern gleichfalls das Vorstellungsrecht im berliner Rathhause bewilligt[1]; dieser letzte dürfte aber eher ein Seiltänzer als ein eigentlicher Schauspieler gewesen sein.

Im Jahre 1710 war es wieder die obenerwähnte Ryndorp'sche Bande, welche *Hamburg* besucht haben soll, über deren Aufenthalt aber leider alle nähern Nachrichten fehlen, und dreissig Jahre später finden wir in derselben Stadt *Anthony Spatsier* mit seiner Gesellschaft. Schon im September 1740 waren die hochfürstlich hessen-kassel'schen holländischen Komödianten in der „Fuhlentwiete" aufgetreten, und hatten ausser lustigen holländischen, nicht minder lustige deutsche Spectakelstücke aufgeführt, wie z. B. den „Korporal Ehrenpreis" und andere. Zu Anfang 1741 aber, berichtet die Hamburgische Theatergeschichte, wurde die nämliche Fuhlentwietsbude von einer holländischen Komödiantentruppe bezogen, welche gewaltiges Aufsehen in Hamburg erregte und zu der sich allabendlich ein Getümmel von Kutschen und Fussgängern drängte; alles strömte hinaus, sowol Pöbel wie beau-monde, und obgleich der gewöhnliche Logenpreis auf 2 Mark erhöht war, sah man die Logen doch immer gedrängt voll. Dazu kam, dass der damals in Hamburg residirende und in grossem Ansehen stehende holländische Minister *Boerhave van Mauricius*, ein Mann von ebenso viel Gemüth wie Geist, die Schauspielertruppe in seinen Schutz nahm und selber Vorspiele für sie verfertigte. Zufolge eigenen Berichts stammten diese holländischen Komödianten von der altberühmten Compagnie von *Ryndorp* und *Nosemann* ab; sie begannen ihre Vorstellungen am 3. Januar 1741 mit einem dem hamburgischen Senat dedicirten und von Jan Jacob Mauricius eigens dazu verfassten Vorspiele. Eine Madame *de Lillo* und eine Demoiselle *Van der Pals*, zwei anmuthige und geschulte Tänzerinnen, füllten durch kunstvolle

[1] Plümicke, „Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin", S. 34, 75—76.

und graziöse Tänze die Pausen zwischen den sogenannten englischen Pantomimen aus, während artige Decorationen und reiche Costüme dem schaulustigen Publikum vielfache und abwechselnde Unterhaltung boten. Der Harlekin spielte übrigens auch bei dieser Gesellschaft noch immer eine Rolle. Ausser den Stücken der berühmten holländischen Theaterdichter und vor allem Vondel's — z. B. „*De drie koninglicke Deelen van Joseph*" — gab man auch aus dem Französischen übersetzte Lustspiele, wie z. B. „*Lubbert Lubbertze of de geadelde boer*" [1], ferner holländische Nachspiele, als „*De gewaande Advocat*" (Der vermeinte Advocat), oder „*Het wederzijds Huwelyks-bedrog*" (Der gegenseitige Heirathsbetrug), endlich englische Pantomimen und solche, wo der Harlekin Verwendung fand. Man spielte bis spät in den Monat Juni hinein.

In vorstehenden Seiten haben wir blos einige wenige Notizen zusammengestellt, welche uns bei einer oberflächlichen Umschau über die Verbreitung der holländischen Komödianten ausserhalb ihres Heimatlandes aufgestossen sind. Es unterliegt aber kaum einem Zweifel, dass eine sorgfältigere Prüfung der Theatergeschichten aller germanischen Länder noch zahlreiche Daten über diesen bisher wenig beachteten interessanten Punkt zu Tage fördern wird.

[1] „Le bourgeois gentilhomme" von *Molière*.

KAPITEL XVI.

FREMDE URTHEILE ÜBER DAS SPIEL DER HOLLÄNDISCHEN SCHAUSPIELER.

Ein Haupthinderniss für die Beurtheilung des absoluten Werthes dramaturgischer Leistungen in Holland innerhalb des bisher betrachteten Zeitraums liegt in dem Umstande, dass erst vom Beginn des vorigen Jahrhunderts die Berichte fremdländischer Kunstkritiker und Reisender uns zur Seite stehen, während man im 17. derselben noch beinahe völlig entrathen muss.

Indessen müssen gewisse Züge in der niederländischen Schauspielkunst, welche man auch heutzutage beobachten kann, nachgerade als national bezeichnet werden, und diese dürften zur Zeit Zjermez' ebenso gut wie in der spätern Periode ihre Herrschaft auf der niederländischen Bühne behauptet haben. Das Allergewöhnlichste und Unbedeutendste wird bei den holländischen Schauspielern mit einem Affect gesprochen, der nach unserm Gefühle selbst bei ernsten Rollen ins Komische übergeht; hiernach bleibt kaum noch ein Massstab für das Pathos im Trauerspiel übrig, und alle Natürlichkeit des Spiels vermag nicht diese Unnatürlichkeit der Sprache aufzuwiegen. Dass jedoch der im 18. Jahrhundert eingetretene allmähliche Uebergang der gebildetern Stände aus dem Lager der einheimischen in das der französischen und auch deutschen Kunst nicht ohne Rückwirkung auf die erste bleiben konnte, wer vermöchte dies zu bezweifeln? Eine so unpatriotische Lauigkeit gegen die vaterländische Bühne musste als natürliche Folge die Vernachlässigung nach sich ziehen, indem dadurch das nationale Schauspiel zur Belustigung der ungebildetern Volksklassen herabsank, welche allein, aus Mangel an fremder Sprachkenntniss, auf das holländische Theater angewiesen blieben. Die ungebildete Sinnlichkeit aber bedarf jederzeit eines kräftigen Stachels, um aufgeregt und gekitzelt zu werden, und ernste Haltung sowie mässige Wirthschaft mit Stimme und

Geberde wäre hier am unrechten Orte; ja mehr noch, sie würde bei einem Publikum gar nicht verfangen, welches gleich jenem von Conventgarden oder Ventadour sein Vergnügen weit mehr in einer lärmenden Darstellung wie in einer ästhetisch-schönen, künstlerisch vollendeten Leistung sucht.

Einer der frühesten Berichte aus dem vorigen Jahrhundert über das holländische Theater ist vom Jahre 1710. *Zach. Conr. v. Uffenbach* bereiste damals die Niederlande und besuchte zu wiederholten malen die amsterdamer Schouwburg. Die Stücke, deren er Erwähnung thut, sind „*De Mode*", eine, wie es scheint, damals sehr beliebte Komödie, „*De moedwillige bootsgezel*" [1], „*De groote Kurieen of Spaansche bergsman*", dann die Possen „*De ontvoogde vrouw*" und „*Het sluyten des houwelycks*", endlich das Schauspiel „*Constantyn de groote*". Durchgehends rühmt er die Vortrefflichkeit der Schauspieler, welche er unbedingt höher stellt als die *deutschen* [2], die Deutlichkeit ihrer Aussprache, die Lebhaftigkeit und Natürlichkeit ihres Spiels. Immerhin jedoch steht Uffenbach's überaus günstiges Urtheil ziemlich vereinzelt da, und noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1741) wird uns in nichts weniger als ähnlicher Weise über das Spiel niederländischer Komödianten in Hamburg berichtet. Man macht ihnen daselbst eine übertriebene Lustbarkeit im Gestus, sowie eine unmässige Affectation im Vortrag zum Vorwurf. „Geschrei" — heisst es dort — „galt bei jenen Harangueurs für leidenschaftlichen Ausdruck, Verzuckungen für Begeisterung", und diese Unnatürlichkeit in Sprache und Geberde machte sich allenthalben geltend. Ja sogar früher schon (1732), und dazu im eigenen Lande, hatten diese Uebelstände einen strengen Tadler an dem scharfsinnigen und geschmackvollen Kritiker *Justus van Effen* gefunden. Mit der ihm eigenen Redegewandtheit geiselt er in seinem „Holländischen Spectator" die verkehrte Methode seiner Zeit in der Heranbildung der Schauspieler und der Erziehung der Jugend überhaupt. „Wenn ein Vater" — bemerkt van Effen bezüglich der Declamation — „sein Kind besonders rühmen will, so sagt er: «es lese wie ein Vorleser», d. h. es singt anstatt zu sprechen, es erhebt und senkt die Stimme, wie es ihm eben einfällt, ohne den durch

[1] Eigentlich „de Gramschap" von Willem Ogier, aber später von Dan. Admiraal unter obigem Titel umgearbeitet.

[2] „Die Acteurs waren gar gut, so dass ich keine Teutsche nie gesehen, die so wohl agirt haben, ob sie gleich denen Franzosen nicht beykommen, die, was die Komödie anlanget, gewiss alle andere Nationen übertreffen." „Reisen durch Niedersachsen, Holland und England", II, 415.

das Gelesene erweckten Empfindungen, d. h. der Natur, auch nur den geringsten Einfluss auf die Art und Weise, wie es vorträgt, einzuräumen. Der erste Eindruck auf den leicht empfänglichen Sinn des Kindes ist der bleibende und äussert sich, trotz aller später angewendeten Kunst, nur zu häufig im reifern Alter. Ordentlich lesen ist daher die erste Grundlage jeder wohlgefälligen und verständigen Declamation, und hätten unsere Schauspieler in dieser Richtung eine bessere Grundlage erhalten, so möchte man auf unserer Bühne nicht so häufig solche unerwartete Ausbrüche zu hören bekommen, welche Ohr und Gemüth in gleicher Weise verletzen. Unsere Komödianten *beiderlei Geschlechts* sollten sich in Acht nehmen vor einem *unmanierlichen Geschrei*, welches meist schon in den ersten Acten, wo doch in der Regel die heftigen Leidenschaften noch nicht zum Ausbruch kommen, anhebt; abgesehen davon, dass dadurch die Stimme rauh und heiser wird, macht es jede fernere Steigerung, selbst an geeignetem Orte, unmöglich. Man muss sich vernehmbar und verständlich machen, das ist richtig, das geschieht aber weit besser durch deutliches Sprechen als durch Schreien und Poltern; auch hat man nicht immer Karrenschieber und Aepfelweiber darzustellen, sondern auch Leute aus gebildeten Ständen, welche durchaus nicht schreien und lärmen." In ähnlicher kräftiger und kerniger Sprache kritisirt van Effen das Gestenspiel und schliesst seine Betrachtungen mit dem berechtigten Wunsche, der Schauspieler möge gleich dem Dichter, wenn auch nicht in so hohem Grade wie dieser, Psycholog sein.[1]

Mit dem fortschreitenden Jahrhundert mehren sich die uns zu Gebote stehenden Zeugnisse von Ausländern über die holländische Schauspielkunst. In den letzten Decennien desselben besuchten nacheinander *J. Fr. K. Grimm*, *Volkmann*, *H. L. W. Barkhausen*, *George Forster*, *A. Riem*, später *John Carr*, *A. H. Niemeyer*, Frau *Therese Huber* und andere die Niederlande, und hinterliessen uns mehr oder minder ausführliche Aufzeichnungen über ihren Aufenthalt in diesem, in so vielen Beziehungen merkwürdigen Lande. Die meisten von ihnen berichten auch über das Schauspielhaus in Amsterdam, theils vor, theils nach dem mehrerwähnten Brande von 1772; beinahe durchgehends aber stimmen ihre Urtheile über die daselbst beobachtete Darstellungsweise mit dem weiter oben angeführten vom Jahre 1741 überein. Nur Frau *Therese Huber* macht in dieser Beziehung eine Ausnahme, und versichert, dass, „Theater gegen Theater genommen, sie das holländische amsterdamer Schauspiel lieber wie die meisten

[1] „Holl. Spect.", Bd. I, No. 28, S. 219—220.

deutschen besuchen würde". Hingegen äussert sich *George Forster*, der im Jahre 1790 Mercier's Drama „*Zoë*" daselbst zur Aufführung bringen sah, in wenig rühmender Weise wie folgt: „Declamation war es von Anfang des Stücks bis zum Ende, ohne einen Moment von wahrem Ausdruck der Empfindung, ohne einen Zug von Natur — und dennoch war augenscheinlich dieses Geplärr ein Kunstwerk, dessen Erlernung den Schauspielern unglaubliche Anstrengung gekostet haben muss, ehe sie ihre brutale Vollkommenheit darin erlangten. Die Mimik entsprach genau der Declamation. Wären die holländischen Schauspieler so ehrlich wie die Kamtschadalen, die ohne Hehl den Bären für ihren Tanzmeister erkennen, so würden sie gestehen, dass sie von den Windmühlen gesticuliren gelernt haben. Ihre Arme waren unaufhörlich in der Luft, und die Hände flatterten mit einem krampfhaften Zittern und ausgespreizten Fingern in einer Diagonallinie vor dem Körper vorbei. Die Stellung der Herren liess mich oft besorgen, dass ein heftiges Bauchgrimmen sie plage, so bog sich mit eingekniffenem Unterleib der ganze obere Theil des Körpers vorwärts, indess die Arme senkrecht, den Schenkeln parallel, hinabhingen. Geriethen sie aber in Affect, so warfen sie sich auf den ersten besten, der ihnen nahe stand, gleichviel von welchem Geschlecht, und hatten sie etwas zu bitten, so wälzten sie sich im Staube, umfassten — nicht die Knie, sondern die Waden und Knöchel, und berührten fast mit der Stirn die Erde. Die Heldin des Stücks stieg auch wieder einmal ebenso mit dem Kopf und den Händen, in bestimmten Tempi, an den Beinen und Schenkeln ihres Vaters hinan, bis bald in seine Umarmung; unglücklicherweise konnten sie damals noch nicht einig werden, und er stiess sie endlich mit beiden Händen zur Erde, dass sie wie ein Sack liegen blieb." — Wir müssen uns hier mit dieser Einen Stimme begnügen, und der Leser mit der Versicherung fürliebnehmen, dass, wenn auch vielleicht Forster ausnehmend hart zu Gericht gesessen, die übrigen Stimmen im grossen Ganzen doch so ziemlich in demselben Tone lauten. Mehr Mässigung in der Stimme und in den mimischen Darstellungen wird den niederländischen Komödianten allenthalben empfohlen, und beinahe alle ohne Ausnahme erwähnen zum mindesten die höchst auffallende Declamation der Holländer.

Es ist merkwürdig, dass trotz dieser auffallenden Mängel das holländische Schauspiel dennoch einen eigenthümlichen Reiz besass, welcher ihm auch eine ziemlich weite Verbreitung in andern Ländern, zumal in Deutschland, verschaffte, wie wir dies im vorhergehenden Kapitel erfahren haben. Dies findet sich darin ausgedrückt, dass selbst

die strengsten Kritiker am Schlusse dennoch immer eine Phrase der Begütigung, ein Wort der Anerkennung für die niederländischen Komödianten haben. So meint *Schütze* am Ende seiner heftigen Imprecationen gegen die Spatsier'sche Bande in Hamburg: „Doch waren diese Tooneelspelers nicht ohne alles Verdienst; sie hatten einige gute Acteurs und schöne Actrizen, gebildet und geübt im Theaterspielen und feinen Possen, die dem damaligen Geschmack angemessen waren, ohne in das zu Pöbelhafte zu fallen." Ein anderer wieder — *Niemeyer* — sagt: „Gewiss waren indess einige Schauspieler nicht ohne Talent; man merkte ihnen ein ernstes Studium an", und selbst *G. Forster* lässt sich zur Aeusserung herbei, „die Darstellerin der Heldin in Mercier's «Zoë» habe einigen Sinn für die Kunst besessen". *Therese Huber* findet sogar, dass „einige der Schauspieler des amsterdamer Theaters *sehr gut declamiren*". Verhältnissmässig am härtesten und unerbittlichsten in seinem Urtheil war der inländische *J. van Effen*, vor dessen Auge beinahe kein lebender Schauspieler seiner Zeit Gnade zu finden vermochte.

Aus alledem scheint ziemlich deutlich hervorzugehen, dass, wenn auch übertriebenes Pathos und unnatürliches Wesen der vorherrschende Ton auf der niederländischen Bühne des vorigen Jahrhunderts, und vielleicht aller Zeiten, gewesen sein mögen, es dennoch unter den Dramaturgen Hollands zuweilen rühmliche Ausnahmen gegeben habe, auf welche die betreffenden anerkennenden Aeusserungen in- und ausländischer Theaterkritiker sich beziehen. Wie wäre es sonst möglich, dass die Namen so vieler Schauspieler als solche wahrer und berühmter Künstler auf uns gekommen wären, und manche derselben bei geachteten Autoritäten des Auslandes, wie bei unserm Lessing, Beifall und Anerkennung gefunden hätten?

KAPITEL XVII.

GRÜNDUNG DES ROTTERDAMER THEATERS.

1773—1779.

Nachdem das alte Schauspielhaus auf der Keizersgracht ein Raub der Flammen geworden, wurden im Juni desselben Jahres (1772) sämmtliche an dieser Bühne beschäftigten Schauspieler im „Weeshuis" zusammenberufen, um die Anträge der Directoren entgegenzunehmen. Es war eine absolute Unmöglichkeit, bis zum Monat August, wo die Saison zu beginnen pflegte, ein neues Theater herzustellen, andererseits aber waren die Künstler bereits für die nächste Saison engagirt. Die Directoren trachteten daher ein Uebereinkommen mit letztern zu treffen und boten denselben für die bis Mai 1773 laufende Saison mehr oder minder grosse Geldsummen an: von Frau *Brinkman*, Corver's Schwiegermutter, wissen wir, dass ihr 500 Gulden, von Frau *Van Thil*, dass ihr 700 Gulden angeboten wurden; *J. Punt* und seine Gemahlin erhielten zusammen 1000 Gulden; ausserdem wurde jedem freie Wohnung, Torf und Licht zugestanden — Punt behielt sogar sein Amt als Castellan bei; überdies sagten die Directoren sämmtlichen Mitgliedern das Engagement bei der neuen Bühne zu, falls eine solche zu Stande käme.

Diese Zugeständnisse von seiten der Direction waren gewiss ganz anständig und die meisten Schauspieler erklärten sich auch damit einverstanden. Blos Jan Punt — dessen selbstsüchtiger Charakter im Laufe dieser Darstellung schon öfter zu Tage getreten — lohnte die Rücksichten der Directoren mit der projectirten Gründung eines Theater auf eigene Rechnung („*Societeit-Tooneel*"), dessen Direction er zu übernehmen gedachte.

In dieser Absicht suchte er am 20. August (1772) *M. Corver* auf und machte ihm den Vorschlag, mit einem Jahresgehalt von 2000 Gulden in seine Truppe einzutreten. Corver lehnte jedoch dieses Anerbieten

ab. Er antwortete seinem Collegen: dass ihm die reisende Lebensweise weit besser zusage als die stabile, dass er ganz Holland als eine einzige Stadt ansehe und sich überall heimisch fühle, dass er endlich Punt's ganzen Plan für ein Luftschloss halte, welches ihm überdies noch grosse Unannehmlichkeiten von seiten der Regenten des amsterdamer Theaters eintragen könne, da er, Punt, hinter deren Rücken zu Werke gehe.[1]

Corver's Worte erfuhren nur zu bald ihre Bestätigung: nicht nur wurde Punt's Concessionsgesuch vom amsterdamer Magistrat abschlägig beschieden, sondern er selbst fiel bei den Regenten in Ungnade, welche ihn mit Recht des schwärzesten Undanks beschuldigten und ihm sowol den Contract wie die freie Wohnung u. s. w. kündigten. Ueber dieses zwar natürliche Vorgehen aufgebracht berief Punt sämmtliche Schauspieler zu sich in seine Wohnung und schloss mit ihnen ein Uebereinkommen, laut welchen jeder einzelne sich verpflichtete, nicht mehr zur amsterdamer Bühne zurückzukehren, selbst wenn ein neues Theater zu Stande käme — ausser Punt und seine Frau würden gleichfalls an demselben engagirt.

Hiermit stand Punt an der Spitze einer eigenen Truppe. Ihm fehlte nur noch eine Concession und ein Schauspielhaus. Beides zu erlangen wandte er seine Blicke nach *Rotterdam*, wohin er sich auch im December 1772 in Gesellschaft des in jener Stadt vielfach bekannten Schauspielers *Evers* begab.

Seit dem Jahre 1763 war keine amsterdamer Truppe mehr in Rotterdam gewesen, und war diese Stadt überhaupt blos auf die Vorstellungen der Wandergesellschaften angewiesen, denn selbst Corver, welcher halb und halb in der „Doelen" ein eigenes Local besass, spielte nur zeitweilig in Rotterdam; sein gewöhnlicher Aufenthaltsort war ja, wie wir bereits erfahren haben, der Haag. Später (1766—67) erbaute ein gewisser *Leendert Erkelens* auf eigene Rechnung ein Schauspielhaus in Rotterdam, um die französische Truppe von *Chalaize* darinnen spielen zu lassen; diese brachte es jedoch nur auf *drei* Vorstellungen im ganzen und das eigens hierzu errichtete Gebäude blieb verödet. In den Jahren 1770 und 1771 wurde infolge der Rinderpest das öffentliche Theaterspielen behördlich verboten. Als dieses Verbot im Jahre 1772 wieder aufgehoben ward, treffen wir die belgische Operngesellschaft *Neyts* vor der „Oostpoort" in Rotterdam und im Spätherbste desselben Jahres *M. Corver* in der „Doelen".

---

[1] Corver, Tooneel-Aanteek., S. 130.

Als letzterer diesmal (October 1772) zwei Tage hintereinander vor der Weinhändler-Gilde spielte, wurde ihm von seiten eines Mitglieds des Gemeinderaths bedeutet, dass Aussicht vorhanden wäre, bis Mai 1773 die „Komödie Erkelens" zu acquiriren und auf diese Weise eine beständige Bühne für Rotterdam zu begründen. Corver, der seine eigene „Bude" besass, wollte aber nicht anders wohin in die Miethe gehen und der Magistrat bestand gerade auf dem „Erkelens'schen Theater". So zerschlugen sich die Unterhandlungen mit Corver und dieser kehrte, ohne dass man zu einer Vereinbarung gelangt war, auf seinen Posten nach dem Haag zurück.

Mittlerweile langte Punt in Rotterdam an, um dieselbe Angelegenheit zu betreiben, und schon im Januar 1773 vernahm Corver, dass Punt alle Aussicht habe, bis künftigen Mai im Erkelens'schen Theater zu spielen. In der That Anfang Mai 1773 erhielt Jan Punt die diesbezügliche Concession und am 26. Mai fand die Eröffnungsvorstellung statt. Man gab Frau *van Merken's* (geboren 1722, gestorben 1789) *„Maria van Bourgondiën"*.

Was die Stelle betrifft, wo das Punt'sche Schauspielhaus in Rotterdam sich befand, so wird dieselbe von Sim. Styl unrichtig angegeben, als habe dasselbe ausserhalb des Schiedamer Thores gestanden; Corver meldet zuverlässig, dass das ehemalige Erkelens'sche Komödienhaus sich in einer der letzten Alleen ausserhalb des Binnenwegschen Thores auf dem Binnenweg befand. Punt miethete dasselbe für 8 Dukaten per Spielabend, und liess auf seine Kosten namhafte Verbesserungen darin anbringen, sodass ein ganz hübsches kleines Theater daraus wurde. Die Decorationen sollen nicht übel gewesen sein und namentlich befand sich ein Salon von *Lairesse* darunter, der eine Copie des beim Brande des amsterdamer Theaters zu Grunde gegangenen war; hingegen schildern uns die Zeitgenossen die Costüme als ziemlich dürftig und armselig; sie waren meist von Durand, Calamink und Grein angefertigt. Besonders schlecht sollen die orientalischen Costüme gewesen sein, während die römischen den altmodischen Schnitt des amsterdamer Theaters beibehielten.

Am Eröffnungsabende wurde das Trauerspiel *„Gabinia"* gegeben, worin Punt den Galerius machte; diesem ging ein Vorspiel voran, worin er Apollo vorstellte.

Punt besass jedoch kein Talent zum Theaterdirector, und der erfahrene Corver prophezeite ihm von allem Anfang seinen Untergang. Ehe noch die delfter Kirmes kam, boten sich auch schon sechs Mitglieder der Punt'schen Gesellschaft dem haager Director zum Eintritt in seine Truppe an; Corver wies sie jedoch zurück, während *Bouhon*

sammt Frau und Kindern auf eigene Faust auf die utrechter Kirmes spielen gingen. Indessen fühlte sich Punt immer unbehaglicher in seinem neuen Unternehmen, und als die Zeit der rotterdamer Kirmes herankam, wo sonst alles gestattet zu werden pflegte, wusste er es dahin zu bringen, dass Corver keine Bewilligung erhielt, in Rotterdam zu spielen: so sehr fürchtete Punt die Concurrenz seines Rivalen. Corver vermiethete daher seine Bühne an den vlamischen Operndirector Neyts.

Nach der Kirmes ging es aber mit Punt nicht besser: der Besuch war in steter Abnahme begriffen, und bald musste er zur Einsicht kommen, dass er auf eigene Rechnung das Unternehmen nicht mehr lange werde fortführen können. Er setzte sich daher noch rechtzeitig mit vier reichen rotterdamer Kaufleuten ins Einvernehmen, welche sich bereit erklärten, das Theater sammt der ganzen Truppe zu übernehmen, ihm jedoch die Leitung auch fernerhin übertrugen. Dies geschah im October 1773. Punt bezog dafür, nebst seiner Frau, einen Jahresgehalt von 3200 Gulden und genoss freie Wohnung unter den „Boompjes" (im Werthe von 700 Gulden). Die Theaterdecorationen und Costüme wurden ihm für die Summe von 7—8000 Gulden abgelöst und ausserdem verwendete man noch 1800 Gulden für die Herrichtung des Gebäudes.

Diese für Punt ziemlich angenehmen Verhältnisse dauerten beiläufig bis zur Kirmes 1774. Aber schon im Februar dieses Jahres war man mit Corver in Unterhandlung getreten, allerdings vorerst blos um ihn als Schauspieler zu engagiren, nachdem dieser im Jahre 1773 sein eigenes Theater im Haag aufgegeben und an eine deutsche Gesellschaft überlassen hatte. Corver ging jedoch auf diese Vorschläge der rotterdamer Theaterregenten nicht ein, vermuthlich weil er wenig Lust verspürte, zu seinem Rivalen Punt in ein Abhängigkeits-Verhältniss zu treten. Im März und April 1774 wurden jedoch die Unterhandlungen durch Vermittelung der rotterdamer Schauspielerin *Van Thil* neuerdings aufgenommen, und um die Zeit der rotterdamer Kirmes endlich einigte man sich dahin, dass Corver monatlich zweimal, also achtzehnmal im Jahre — denn im Sommer war die Bühne durch drei Monate geschlossen — *als Gast* in Rotterdam auftreten werde. Man kam überein, dass der Künstler sich die Stücke selbst auswählen könne, die Proben selber leiten dürfe und dafür eine Besoldung von 1400 Gulden beziehen würde; dagegen hatte er für Reisekosten, Unterkommen u. s. w. selber zu sorgen. — Diese Unterhandlungen scheinen ziemlich geheim, und hinter dem Rücken des rotterdamer Theaterdirectors geführt worden zu sein, denn als am 17. October 1774 Corver zum ersten mal auf

der Erkelens'schen Bühne — und zwar in der Rolle Zamor's in „Alzire" — auftrat, war Punt nicht wenig über diese Abmachungen verstimmt.

Zur selben Zeit — d. h. zu Kirmes 1774 — hatten die Entrepreneurs des rotterdamer Theaters dem Eigenthümer Erkelens das Anbot gemacht, anstatt der allabendlichen 8 Dukaten ihm einen Jahreszins von 1400 Gulden zu zahlen. Erkelens wollte darauf durchaus nicht eingehen. Da beschlossen die erstern, auf eigene Rechnung ein Theater zu bauen, und beauftragten den Baumeister *de Haas* mit dessen Ausführung. Der Bau wurde binnen 32 Wochen vollendet und das neue Haus sehr sorgfältig und hübsch ausgestattet. Höchst wahrscheinlich erhob es sich auf derselben Stelle, wo noch das heutige steht, nämlich am Cool-Singel, längs der Stads-Vest.

Am 27. December 1774 ging die Einweihung dieses neuen Schauspielhauses vor sich, bei welcher Gelegenheit Punt wieder in einem allegorischen Vorspiele die Figur Apollo's darstellte. Zu seinem grossen Aerger wurden auf der neuen Bühne auch neue Costüme eingeführt.

Corver's Gastspiele nahmen indessen ihren regelmässigen Fortgang. Allein obgleich dieser Künstler in einem Zeitraume von zwei Jahren nur zwei Punt'sche Rollen gab — nämlich den Nero im „*Britannicus*" und den *Rhadamistus* — so wuchs doch die Eifersucht und der Mismuth des rotterdamer Theaterdirectors immer mehr, namentlich darüber, dass, so oft Corver spielte, das Haus überfüllt war. Eine schon längere Zeit währende Uneinigkeit zwischen den Regenten und Punt kam im Jahr 1776 in heftigerer Weise zum Ausbruch und beschleunigte den Gang der Dinge. Man unterhandelte mit Corver wegen *Uebernahme der Leitung*, wozu dieser gegen annehmbare Bedingungen sich auch bereit finden liess. Punt blieb zwar auf 18 Abende im Jahr engagirt, und behielt sogar sein Amt als Theatercastellan sowie seine freie Wohnung — aber so hatten sich im Laufe der Zeit die Rollen geändert: Vom Director war Punt wieder Acteur geworden.

Am 14. October trat *Marten Corver* sein Amt als *Director des rotterdamer Theaters* an. Er scheint jedoch mit Punt auf sehr gespanntem Fusse gestanden zu haben, und begegnete in dieser Richtung vielfachen Intriguen; wie er selbst sagt, ging das alte Pamphletenspiel von Amsterdam aus den Jahren 1761 und 1762 von neuem los. Als die Regenten hiervon Kenntniss erhielten, machten sie Corver den Vorschlag, Punt aus dem Verbande der rotterdamer Bühne zu entlassen; der Director aber, der bei allem persönlichen Widerwillen die künstlerischen Verdienste seines ersten Schauspielers zu schätzen wusste, sträubte sich längere Zeit dagegen. Im September 1777 kam es aber

endlich doch dazu, und Punt wurde nicht nur als Acteur, sondern auch in seiner Eigenschaft als Castellan gekündigt, wodurch er das Freiquartier unter den Boompjes verlor. Punt's Abschiedsrolle war der *Ninus* im Originaltrauerspiel „*Semiramis*" von *P. Zweerts*. Hierauf begab er sich wieder nach Amsterdam, trat aber am dortigen neuerbauten Theater nicht mehr auf.

Welche Ursachen Corver im Jahre 1779 veranlassten, von der Direction des rotterdamer Theaters zurückzutreten, ist uns nicht bekannt, ebenso wenig, wer sein unmittelbarer Nachfolger in der Leitung der Bühne war. Von ihm weiss man nur, das er im Laufe des Jahres 1780 noch dreimal als Gast in Rotterdam auftrat, das Theater aber wurde am Schlusse dieses Jahres auf Befehl des Deichgrafen gänzlich geschlossen, wie dies in Holland bei herannahender Kriegsgefahr allemal der Brauch war.

KAPITEL XVIII.

MARTEN CORVER, SEINE BÜHNENREFORMEN UND SEINE „THEATER-GLOSSEN".

Die Reise, welche Corver im Jahre 1762 nach Paris unternommen hatte, war für ihn von der weitgehendsten Bedeutung. Dort hatte er längere Zeit in vertraulichem Verkehr mit dem berühmten französischen Schauspieler *Lekain* gestanden und ausserdem aus den Vorbildern eines *Brizard*, *Mole* u. a. Nutzen zu ziehen gewusst. Er lernte dadurch den natürlichern, ansprechendern Ton der damaligen grossen französischen Dramaturgen aus eigener Anschauung kennen und wurde auf diese Weise in die Lage gesetzt, einen Vergleich mit den bei ihm zu Hause herrschenden Bühnengebräuchen anzustellen.

In seiner damaligen abhängigen Stellung als Schauspieler des amsterdamer Theaters war ihm jedoch nicht die Möglichkeit geboten, einen ausgiebigen Einfluss auf die Verbesserung seiner vaterländischen Bühne auszuüben. Erst als er im Jahre 1763 an die Spitze einer eigenen Künstlergesellschaft trat, öffnete sich ihm ein weites Feld zur Durchführung jener Reformen und Verbesserungen, welche er eben schon längst für nothwendig erkannt hatte. Von da an kann man ihn als den *Reformator der holländischen Bühne* betrachten. Während mit Duim die alte Manier zu Grabe getragen wurde, war in Corver der Repräsentant der *neuen* Richtung erstanden.

Daraus erklären sich die vielen und heftigen Angriffe, welche Corver bei Lebzeiten zu erdulden hatte; daraus erklärt sich das vielfach verschieden lautende Urtheil über diesen bedeutenden Künstler. So zählen ihn Siegenbeek und Collot d'Escury zu den hervorragendsten Bühnencelebritäten des vorigen Jahrhunderts — van Kampen nennt ihn geradezu den „niederländischen Talma", und auch in der neuern Zeit sprechen Halmael u. a. mit der grössten Achtung von Corver, während das Urtheil Bilderdijk's schon weniger günstig lautet und Simon Styl

ihm vollends einen Sprachfehler und ein krankhaftes Spiel zum Vorwurfe macht. Was jedoch diesen letzten Kritiker betrifft, so ist es eine ausgemachte Sache, dass er ein intimer Freund Jan Punt's war und gleich diesem einen persönlichen Hass gegen Corver nährte. Mochte übrigens Corver auch in den Augen der Kritik keine Gnade finden, vor der Welt erfocht er den glänzendsten Sieg, indem, wie Lessing und Diderot im geistigen, er auf dem materiellen Gebiete der Bühnenkunst das Publikum mit sich fortriss und Hollands grösste Dramaturgen, eine Wattier, ein Bingley aus seiner Schule hervorgingen.

Betrachtet man nun Corver als Reformator, so findet man ihn nach den verschiedensten Richtungen thätig: Vorerst auf dem Gebiete der *Declamation.*

In Jan Punt's Zeit pflegte man im Vortrage einen gewissen harten, schnarrenden Ton zu beobachten, den man für „kräftig" hielt und der dem damaligen steifen, eckigen Wesen in Haltung und Geberde vollkommen entsprach, wie überhaupt zu jener Zeit das, was die Franzosen so bezeichnend „*nature de convenance*" nennen, im eigentlichen Sinne auf der niederländischen Bühne herrschte. Sehr bezeichnend ist, dass man die Declamation damals gar nicht anders nannte wie „*uitgalming*"; was ungefähr durch „Ausrufung" zu übersetzen wäre. Für jeden wahren Kunstkenner, für jeden Freund des Schönen und Natürlichen musste diese Vortragsweise, die namentlich in einer ungebührlichen Verlängerung und Betonung des *R*-Lautes gipfelte, etwas Widerliches und Abstossendes haben. So war denn auch Corver zunächst bemüht, auf dem holländischen Theater der natürlichern, einfachern, aber ansprechendern Manier der Franzosen Eingang zu verschaffen, wo die Stimme nach Massgabe der Leidenschaften und des Affects modulirt wurde, kurzum, wo man vom Organ des Schauspielers die Wiedergabe der innern Gefühle forderte. Halmael äussert die Vermuthung, dass die obbezeichnete unnatürliche Declamationsweise erst im Anfange des 18. Jahrhunderts, vielleicht sogar theilweise durch Punt, auf der Bühne sich eingeschlichen habe, und wenn man sich alles das vergegenwärtigt, was Francius von Zjermez' Spiel und Vortrag berichtet, so kommt man beinahe selbst zur Einsicht, dass Corver weniger etwas Neues geschaffen als vielmehr beiseitegesetztes Altes wieder aufs Tapet gebracht habe. Von dauerndem Erfolg scheinen übrigens selbst in dieser Richtung seine Bemühungen nicht gewesen zu sein, denn wenn auch die natürlichere Manier auf der neuen Bühne in Amsterdam angenommen wurde und in der nächstfolgenden Zeit Holland einige Künstler aufzuweisen hat, welche sich von den besagten Fehlern gänzlich frei zu halten wussten, so verfielen die holländischen Schauspieler

doch im allgemeinen nach nicht zu langer Zeit wieder in die altbeliebte „uitgalmings"-Methode und herrscht dieselbe mit wenigen Ausnahmen noch heutzutage auf den niederländischen Bühnen.

Wie in der Sprache, so herrschte ehemals auch in der *Stellung der Schauspieler auf der Bühne* eine merkwürdige Gezwungenheit: so war es dazumal üblich, dass der König stets in die Mitte der Bühne, zu seiner Rechten die Prinzessin und zur Linken der „Confident" zu stehen kam. Die übrigen Schauspieler gruppirten sich in ebenso sonderbarer wie unnatürlicher Weise rings umher. Selbst in den Scenen der grössten Verwirrung war man sorgsam darauf bedacht, dieses Verhältniss nicht zu stören und die gegenseitige Stellung zu beobachten. Erst Corver stürzte dieses ganze alberne Zeug über den Haufen und gab dem Schauspieler die Freiheit der Bewegung. Freilich wurde er dafür als Ketzer ausgeschrien.

Auch die Einführung der *Proben* („repetitiën") verdankt das holländische Theater zuerst Marten Corver, obgleich Duim und Punt schon früher die Nothwendigkeit derselben eingesehen hatten.

Von der grössten Tragweite waren aber Corver's Reformen auf dem Gebiete des *Costümwesens*. Es unterliegt keinem Zweifel, dass in diesem Zweige der Bühneneinrichtung das holländische Theater z. B. dem deutschen schon vor langer Zeit weit vorausgeeilt war: trotzdem liess dasselbe viel zu wünschen übrig, und eine ordentliche zeit- und sachgemässe Darstellung war bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts selbst in Holland nicht möglich. Während in Frankreich die berühmte *Clairon* ums Jahr 1755 den Anstoss dazu gab, war Corver der erste, der in Holland das „nationale" Costüm — und zwar sowol nach Landesart wie nach Zeitalter — auf der Bühne einführte. Dank seinen Bemühungen — berichtet Wagenaar — brachte es die amsterdamer Schouwburg im Jahre 1765 dahin, dass man an derselben anstandslos alle Stände, Nationen und Gebräuche sowol aus alter wie aus neuer Zeit durch passende Trachten zur Darstellung zu bringen vermochte. Eine wesentliche Verbesserung brachte Corver nebstbei in die Kleidung der *weiblichen* Mitglieder, indem er darauf drang, dass deren bis dahin unschöne, weil übermässig dicke Gestalt eine bedeutende Verschmälerung erfahre, wie er überhaupt in allem und jedem von dem Gefühl einer gesunden Aesthetik sich leiten liess. Einige Kritiker machen freilich seiner Theatertracht den Vorwurf, dass sie zu „*ideal*" gewesen sei und der Wahrheit nicht gänzlich entsprochen habe; allein übertrieben genaue Nachahmung der Wirklichkeit verunstaltet — namentlich bei der tragischen Darstellung, wo doch mehr die schöne als die nüchterne Natur gefordert wird. Griechische und römische Helden mit gepuderten

Perrüken auftreten zu lassen, wie D. Sardet und W. Bingley noch in späterer Zeit gethan haben sollen, ist freilich widersinnig: andererseits aber fordern, dass die Friesen in Halmael's „*Adel en Ida*" anstatt mit Pelzwerk bekleidet, in Kuhhäute und Schaffelle gehüllt auf der Bühne erscheinen, ist zum mindesten — überflüssig.

Zum Schluss kommen wir auf Corver's *literarische* Thätigkeit zu sprechen. Diese ist zwar sehr einseitig, aber gerade für die Geschichte des holländischen Theaters von der grössten Wichtigkeit. Sie beschränkt sich eigentlich auf ein einziges Hauptwerk; dieses gilt aber mit Recht als die beste und zuverlässlichste Quelle des vorigen Jahrhunderts mit Bezug auf Theaterwesen — wir meinen seine „*Theater-Glossen*". („Tooneel-Aanteekeningen.")

Dieses Werk, welches im Jahre 1786 zu Leiden erschien, verfasste Corver in der Epoche seines Ruhestandes, nämlich nachdem er sich von der Leitung der rotterdamer Bühne zurückgezogen hatte. Veranlasst wurde dasselbe durch die Angriffe, welche der sonst berühmte holländische Philosoph und Historiker *Simon Styl* (1731—1804) dazu noch unter dem Schutze der Anonymität gegen Corver gerichtet hatte. Derselbe veröffentlichte nämlich damals im neunten Bande der „Biographien niederländischer Männer und Frauen" („Levens van Nederl. Mannen en Vrouwen," S. 78 fg.) eine Lebensgeschichte seines Freundes *Punt*, worin er sich einer tadelnswerthen Parteilichkeit schuldig machte. Die zahllosen Unrichtigkeiten und absichtlichen Entstellungen dieser Schrift zu berichtigen, gab nun Corver seine obenerwähnten „Theater-Glossen" heraus. Die reiche Fülle von Notizen über Gegenstände und Menschen, die grosse Anzahl unparteiischer meist zutreffender Beurtheilungen über Stücke und Darsteller, welche dieselben enthalten, verleihen dem Buche einen ausserordentlichen Werth. Dazu kommen noch eine Menge von Details, welche für die Geschichte der Theater zu Amsterdam, Haag und Rotterdam von besonderm Interesse sind.

Corver, welcher seinen Namen ehrlich auf den Titel seines Buches gesetzt hatte, rief durch dasselbe eine neuerdings anonyme Entgegnung Styl's hervor, welche dieser unter dem Titel: „*Vier Gespräche zwischen Oheim und Neffe*" („Vier zamenspraken tusschen Oom en Neef") herausgab. Noch einmal liess sich Corver im darauffolgenden Jahre herbei, auf diese Entgegnung zu antworten, allein die betreffende Schrift, die den Titel: „*Etwas für Oheim und Neffe*" („Iets voor Oom en Neef") führte und im Haag (1787) gedruckt wurde, besitzt nicht mehr die Wichtigkeit seiner „Theater-Glossen"; auch ist sie bei weitem nicht so umfangreich wie dieses Werk. Mit ihr scheint zugleich die Polemik zwischen Corver und Styl abgeschlossen worden zu sein.

Am Schlusse seiner „Tooneel-Aanteekeningen“ (S. 206) sagt Corver, dass er seit dem Jahre 1747 Vormerkungen über Theaterwesen geführt habe, welche er zu veröffentlichen gedenke, jedenfalls aber nach seinem Tode vertrauten Händen zu überantworten beabsichtige. Nun, was ist aus diesen gewiss höchst werthvollen Vormerkungen geworden? Wurden sie je herausgegeben? Uns ist nichts davon bekannt. Und wenn sie nicht edirt wurden, in wessen Besitze mögen sie sich gegenwärtig befinden? Oder sind sie etwa überhaupt verloren gegangen? — Eine Nachforschung hierüber dürfte sich jedenfalls der Mühe verlohnen.

KAPITEL XIX.

DAS NEUE THEATER IN AMSTERDAM.

1774—1810.

Es war noch kein Jahr seit dem Brande vom 11. Mai 1772 verflossen, als man in Amsterdam an den Bau eines neuen Schauspielhauses ging, und zwar war es die Stadt, welche die Erbauungskosten bestritt. Vermuthlich veranlasste die gemachte Erfahrung die Väter der Stadt, für das neuzuerrichtende Theater einen etwas entlegenern und namentlich freien Platz auszuwählen, denn dasselbe wurde auf dem sogenannten „Leidsche Plein" — Leidener Platz — am äussersten Ende der Leidsche Straat, in unmittelbarster Nähe des Stadtwalles und des „Buiten-Singel", erbaut.

Den Plan zum neuen Theater entwarf der damalige Generaldirector der öffentlichen Bauten, *J. E. de Witte*, während der Stadtbildhauer *A. Ziesenis* die äussern architektonischen Verzierungen besorgte. Der Bau selber, der im Frühjahr 1773 in Angriff genommen ward, nahm den verhältnissmässig kurzen Zeitraum von siebzehn Monaten in Anspruch; denn schon am 14. September 1774[1] konnte das neue Schauspielhaus mit dem Trauerspiel *„Jacob Simonszoon de Ryk"* von der in der niederländischen Literatur wohlbekannten *Lucretia Wilhelmine van Winter*, geb. van Merken (1722—1789), eröffnet werden. Der Aufführung dieser Tragödie ging eine vom damaligen Kapellmeister *Barth. Ruloffs* (gestorben 13. Mai 1801) componirte allegorische Vorstellung, betitelt „Inwijding van den Amsterdamschen Schouwburg", voraus.

Corver äussert sich nicht sehr günstig über das neuerbaute amsterdamer Theater; der Hauptvorwurf, den er ihm macht, ist, dass die

---

[1] C. F. Haug in seinen „Brieven uit Amsterdam" (Amsterdam 1805), S. 54, gibt den 14. October 1774 als Eröffnungstag an.

Bühne um mindestens zwei Fuss zu niedrig war; ausserdem stand, seiner Ansicht nach, der Zuschauerraum in keiner harmonischen Verbindung mit der Bühne. Der Raum für das Orchester hatte 36 Fuss in der Länge und 8 Fuss in der Breite, während das mit „klinkers" — aufrechtstehende Ziegelsteine — gepflasterte Parterre 60 Fuss lang und 52 Fuss breit war. Auf den 18 Sitzbänken daselbst konnten 330 Personen Platz finden, mit Einschluss der Stehplätze aber wol gegen 500. Was die Bühne betrifft, so hatte dieselbe eine Länge von 77 und eine Breite von 75 Fuss; das eigentliche Podium war aber blos 60 Fuss tief, und die Breite desselben, welche vorn bei den Lampen 39 Fuss betrug, verengte sich allmählich nach rückwärts bis auf 30 Fuss.

Die Decorationen waren durchweg von hervorragenden Künstlern verfertigt: wir nennen darunter blos *P. Barbiers*, *J. van Dregt*, *A. van der Groen* und *J. Andriessen*. Letzterer malte auch im Verein mit *H. Numan* den Vorhang, welcher den auf einer Wolke herabsteigenden Apollo darstellte; im Jahre 1801 wurde dieser Vorhang jedoch durch einen neuen, nach *J. Kuyper's* Entwurf von *J. Kamphuysen* gemalten, ersetzt, wie überhaupt das Jahr 1801 vielfache Neuerungen und Verbesserungen sowol in den Maschinerien wie im decorativen Apparat des Theaters brachte.

Die Leitung der Bühne übertrug der Magistrat vier lebenslänglich angestellten „Regenten", denen noch zwei andere nebst einem Buchhalter oder Secretär beigegeben waren, und diese Einrichtung erhielt sich so ziemlich unverändert bis zur Zeit der französischen Domination. Eine wichtige Veränderung erlitt jedoch mittlerweile die Verwaltung des amsterdamer Theaters im Jahre 1795.

Dazumal entschied nämlich die Stadtregierung, dass die beiden Wohlthätigkeitsanstalten, welche früher an dem Erträgniss der Schouwburg theilgenommen hatten, in Zukunft keinen Anspruch mehr darauf haben sollten, und dass das Theater auf dem Leidschen Plein städtisches Eigenthum sei. Die betreffenden beiden Anstalten liessen, wie es scheint, die Sache auf sich beruhen, was sie wol um so leichter thun konnten, als im Zeitraum von 1774—1793 die Stadt die Summe von 280469 Gulden 8 Stübern hatte zusetzen müssen. Um die Pressthaften und die Waisen wäre es also in dieser Zeit schlecht bestellt gewesen, wären sie blos auf die Ueberschüsse des Stadttheaters angewiesen gewesen; die beiden Versorgungshäuser erlitten daher keinen materiellen Schaden durch die neue Einrichtung.

Für das Theater selber gestaltete sich aber das Jahr 1795 zu keinem glücklichen. Die Besprechung der künstlerischen Bedeutung

der amsterdamer Bühne in dem gegenwärtig von uns betrachteten Zeitraum ist einem spätern Kapitel vorbehalten. Vorläufig sei hier blos erwähnt, dass, wie überhaupt das letzte Decennium des vorigen und das erste des gegenwärtigen Jahrhunderts die Glanzperiode des amsterdamer Theaters bilden, die Hauptkräfte des Trauerspiels damals in *Ward Bingley* und *Johanna Cornelia Wattier*, dann in *Dirk Sardet* und dessen Gattin *Jacoba Wouters* sich concentrirten. Mit diesen vier bedeutendsten Schauspielern geriethen nun die an die Stelle der ehemaligen „Regenten" getretenen Commissäre alsbald in einen so heftigen Conflict, dass erstere alle auf einmal die amsterdamer Schouwburg verliessen, wodurch der Tragödie ein harter Schlag versetzt wurde.

Als unter diesen Umständen *Andries Snoek* — ein eben damals glänzend aufgehendes Gestirn am dramaturgischen Himmel Hollands — sich bereit finden liess, in den Verband der amsterdamer Schouwburg zu treten, beeilte man sich, auf alle seine Bedingungen einzugehen; diese gipfelten darin, dass man nicht blos ihn, sondern zugleich alle Mitglieder jener Truppe engagiren müsse, welche er kurz zuvor gebildet, um damit Brabant zu bereisen. Dies geschah denn auch, und so trat *Snoek* am 22. September 1795 zum ersten mal an der amsterdamer Bühne auf.

Dieses Ereigniss bezeichnet einen wichtigen Abschnitt in der artistischen Geschichte des amsterdamer Theaters — eine neue Periode erhöhten Glanzes. Auch währte es nicht lange, so kehrte die berühmte Wattier zu jener Bühne zurück, welcher sie bereits funfzehn Jahre angehört hatte, ein Beispiel, dem alsbald auch Herr und Frau Sardet folgten; blos Bingley liess sich nur auf eine beschränkte Anzahl Vorstellungen engagiren. Den Zeitpunkt, wann die Rückkehr der genannten Künstler erfolgte, vermögen wir nicht genau anzugeben; indessen ist es wahrscheinlich, dass am 23. April 1796, wo Chenier's „Fénélon" — eins der beliebtesten Stücke zur Zeit der Französischen Revolution — in einer holländischen Bearbeitung von P. J. Uylenbroek, zum ersten mal gegeben wurde, bereits Dirk Sardet die Titelrolle spielte. So lebte die Tragödie auf der ersten Bühne des Landes von neuem wieder auf und gewann sogar eine neue vorzügliche Kraft an Andries Snoek, der bis dahin meist nur in Lust- und Schauspielen aufgetreten war. Als im Jahre 1799[1] das fünfundzwanzigjährige Jubi-

[1] *C. F. Haug* in seinen „Brieven uit Amsterdam" (Amsterdam 1805), S. 38, gibt 1797 an, in welchem Falle etwa die Sanctionirung des Plans oder sonst ein frühes, mit der Gründung des neuen Theaters im Zusammenhang stehendes Ereigniss der Jubelfeier zu Grunde gelegt worden sein müsste. Wahrscheinlicher aber ist es, dass wir es hier mit einem Druckfehler zu thun haben.

läum des neuen amsterdamer „Stadttheaters" feierlich begangen wurde — zu welchem Anlass der vorerwähnte Uylenbroek eigens ein Festspiel, „*Het feest van Apollo*", dichtete — vereinigte dasselbe daher einen Kreis von Künstlern, wie ihn Amsterdam weder früher jemals gesehen hatte, noch auch später wieder sah.

So stürmisch die politischen Ereignisse waren, welche zu jener Zeit über Holland dahinbrausten und in raschem Wechsel aus dem oranischen Freistaat eine batavische Republik, aus dieser wieder ein Königreich, und vollends aus diesem eine französische Provinz machten, scheinen dieselben doch keine Unterbrechung der Vorstellungen an der hauptstädtischen Bühne verursacht zu haben, wie wir dies in früherer Zeit als Folge von Kriegsnöthen, Seuchen u. dgl. zu beobachten Gelegenheit hatten. Wenigstens liegen aus beinahe allen Jahren von 1786—1810 Anhaltspunkte vor, dass in dieser ganzen Zeit ohne weitere Unterbrechung als jene der üblichen Sommerferien in Amsterdam gespielt wurde.

Auch die alten Saisontermine scheinen damals noch unverändert beibehalten gewesen zu sein; wenigstens wissen wir zuverlässig, dass im Jahre 1804 die Saison am 4. August mit einem vom Schauspieler *Jan. Phil. Kroese* gesprochenen Prolog eröffnet wurde, und wie seit jeher bis zum Mai des folgenden Jahres dauerte: sie wurde am 11. Mai 1805 mit einem „Sluitvers" geschlossen, welchen der kurz darauf (20. Juni 1805) zu Amersfoort verstorbene *Pieter Pypers* gedichtet hatte.

Nachdem am 31. October desselben Jahres das 25jährige Künstlerjubiläum der Wattier gefeiert worden war, folgten im Jahre 1807 die gleichen Festlichkeiten für Dirk Sardet und dessen Frau rasch aufeinander: die erste fand am 8. Januar, die letztere am 12 Februar statt. Am 23. Mai erfolgte in jenem Jahre der Schluss der Saison.

Mittlerweile war aber eine wichtige Veränderung mit der amsterdamer Schouwburg vor sich gegangen: sie hatte nämlich aufgehört, Stadttheater zu sein, und war mittels königlicher Entschliessung vom 12. Januar 1807 zum „*königlich holländischen Theater*" erhoben worden. Die Schauspieler hiessen fortan „*königliche Hofschauspieler*". Zugleich ernannte der König einen „Generalcommissar für die Theater", welchem nicht blos die amsterdamer, sondern alle Bühnen des Königreichs unterstanden; eine Zeit lang bekleidete *Palland van Zuithem* diesen Posten.

So sehr der junge König sich, wie es scheint, die Verwaltung der Nationalbühnen angelegen sein liess, so dauerte es doch geraume Zeit, ehe er die königliche Schouwburg in Amsterdam persönlich

besuchte. Zwar hatte er, noch als Prinz Ludwig Bonaparte, am 10. Januar 1806, einer Vorstellung im damaligen „Stadttheater" beigewohnt; man gab eben „*Macbeth*" mit der Wattier in der Titelrolle, und die Schlafwandlerscene, die von dieser Künstlerin mit unübertrefflicher Wirkung dargestellt wurde, machte auf den jungen Prinzen einen tiefen Eindruck. Als König betrat er das Schauspielhaus aber erst am 3. Mai 1808 zum ersten mal.

Der Empfang des kunstliebenden Monarchen an jenem Abend war ein überaus glänzender. *A. L. Barbaz* dichtete eigens ein allegorisches Festspiel, zu welchem der Kapellmeister *J. L. P. L. Freubel* die Musik componirte, während vom Theatermaler *Pfeiffer* eine ganz neue Decoration — das Y mit der Stadt Amsterdam im Hintergrunde — gemalt wurde. Um halb 7 Uhr[1] erschien der König in der mit blauer Seide und Gold ausgeschlagenen Hofloge, und als das gesammte anwesende Publikum sich von den Sitzen erhob, gleichzeitig in lauten Jubel ausbrechend, trat König Ludwig an die Brüstung der Loge vor und dankte der versammelten Menge durch wiederholte freundliche Verbeugungen. Nach dem Festspiel wurde ein Lustspiel von Pigault-Le-Brun, „*De beproeving, of de jonge echtgenooten*" in der Bearbeitung von A. Bruggemans aufgeführt, obwol ursprünglich *Bilderdijk's* Trauerspiel „Floris der Fünfte" zur Aufführung bestimmt war. In obigem Lustspiel soll das Kamphuizen'sche Ehepaar vortrefflich gewesen sein; ausserdem wirkten an jenem Abend die Wattier und A. Snoek mit. Der König verweilte bis zum Schluss der Vorstellung im Theater und verliess dasselbe unter erneuerten Begeisterungsausbrüchen seitens des Publikums.

Im selben Jahre am 2. September wurde Ludwig Napoleon's dreissigster Geburtstag gleichfalls mit einer Festvorstellung gefeiert, nur mit dem Unterschiede, dass der König derselben nicht persönlich beiwohnte und dass an jenem Abend der Zutritt ins Theater jedermann unentgeltlich gestattet war. Infolge dessen entstand vor dem Eingang der Schouwburg ein solches Gedränge, dass die bewaffnete Macht einschreiten musste, was andererseits drum und dran war, zu unliebsamen Auftritten Anlass zu geben. Man spielte damals *Jan de Marre's* (1696—1763) bekannte Tragödie „*Jacoba von Baiern*".

Während dieser ganzen Zeit, das heisst seit dem Anfang unsers Jahrhunderts, höchst wahrscheinlich aber schon seit der Reorganisation im Jahre 1795, hatte sich die Leitung des amsterdamer Theaters in

[1] Sonst war die gewöhnliche Anfangsstunde der Theatervorstellungen noch immer 5 Uhr nachmittags.

den Händen von fünf Männern befunden, welche sich die Hebung der Nationalbühne warm angelegen sein liessen und nichts versäumten, um die amsterdamer Schouwburg in jeder Beziehung auf gleiche Höhe mit den grössten Bühnen Europas zu bringen. Die vier Commissare waren: *Joachim Brouwer*, *Theodor Joh. Weddik*, dann *Adolf Tack* und *Pieter van den Broeke*, während der Dichter *Wilh. Haverkorn* (gestorben 26. September 1826) das Amt des Theatersecretärs bekleidete. Von den vier Commissären hatte der erstgenannte das musikalische Fach unter sich, Weddik und Tack theilten sich in die Prüfung der Stücke und die Vertheilung der Rollen, während van den Broeke nebst der Aufsicht über Decorationen, Costüme u. s. w. die finanziellen Geschäfte des Theaters besorgte. Mit der am 1. Juni 1810 erfolgten Abdankung König Ludwig's schlug indessen auch für die amsterdamer Bühne eine entscheidende Stunde. Die neue französische Regierung, die sich nichts weniger als berufen fühlte, dem nationalen Element in den Niederlanden Vorschub zu leisten, dachte nicht weiter daran, sich mit dem holländischen Theater zu befassen; sie wollte vor allem von einer Subventionsgewährung nichts wissen, und so trat neuerdings der Gedanke einer Verpachtung in den Vordergrund.

KAPITEL XX.

DIE SCHAUSPIELER DES NEUEN AMSTERDAMER THEATERS. 1774—1795.

Der wohlthätige Einfluss, welchen Marten Corver auf das holländische Schauspielerwesen ausgeübt hatte, kam zunächst dem neuen Theater in Amsterdam zu gute. Schon bei Eröffnung desselben im Jahre 1774 treffen wir nämlich eine gute Anzahl Künstler auf dieser Bühne an, die entweder früher der Corver'schen Gesellschaft angehört hatten, oder wenigstens aus dessen Schule hervorgegangen waren.

Zumal waren es die Vertreter der Tragödie und des höhern Lustspiels, welche ihre erste künstlerische Ausbildung jenem erfahrenen Dramaturgen verdankten. Unter diesen verdienen in erster Reihe *Carel Passé*, dann *Jacob Hilverdink* und *Herman 's Gravezande* genannt zu werden; von den beiden letztern ist es indessen wahrscheinlich, dass sie schon der alten abgebrannten Schouwburg als Mitglieder angehört hatten. Bei der Eröffnungsvorstellung am 14. October 1774 wirkten aber zuverlässig Passé und Hilverdink in der Tragödie „Jacob Simonszoon de Ryk" mit.

Der Achilles in Huydecoper's gleichnamigem Drama war Passé's Glanzrolle im Trauerspiel, während er als Hamlet selten genügte; überhaupt war sein Hauptfach eigentlich das Lustspiel, wozu auch seine etwas beschränkten Stimmmittel ausreichten. Insbesondere wird ihm ein feines Benehmen auf der Bühne und eine treffliche Nachahmung der Alluren der grossen Welt nachgerühmt. Passé starb 1791 [1],

---

[1] „Kabinet van mode en smaak", Jahrg. 1791, S. 43. Halmael, „Bijdragen", S. 49.

nach andern schon 1788.[1] — Hilverdink, vormals Apotheker im Haag, scheint schon 1764 an die amsterdamer Bühne gekommen zu sein, wo er beinahe bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts Könige, Tyrannen und überhaupt Heldenväter spielte. Als seine Forcerolle galt der Herodes in Kath. Lescailje's Trauerspiel „Herodes en Mariamne". Trotzdem wurde dieser Künstler im allgemeinen nicht gehörig gewürdigt. Er hinterliess nebst einem Sohne, Jacob-Marinus, zwei Töchter, Helena-Judith verm. de Bruin, und Gertruide-Jacoba verm. Grevelink, die sich alle gleichfalls der dramatischen Laufbahn widmeten. — 's Gravezande endlich, der schon bei Corver sowol im Trauer- wie im Lustspiel aufgetreten war, verliess nach 1795 die amsterdamer Schouwburg und errichtete eine eigene Truppe, von welcher an anderer Stelle die Rede sein wird. Ausser den Genannten war noch *Adriaan van Marle* in den Rollen der zärtlichen Väter im Lustspiel sehr verwendbar, während *Ward Bingley* schon damals eine hervorragende Stütze des ernsten Dramas bildete.

Als er im Jahre 1779 an das amsterdamer Theater kam, war Bingley der erste von jenem Kreise eminenter Künstler, der durch den Hinzutritt der grossen Wattier 1780, dann durch jenen des Sardet'schen Ehepaares 1782 eine harmonische Ergänzung erhielt. Er half jenes glänzende Zeitalter künstlerischen Wirkens vorbereiten, welches freilich erst nach seinem Abgange von der amsterdamer Bühne zu voller Entfaltung gelangen sollte, aber insofern gebührt ihm ein Antheil an dem Verdienste, die Glanzperiode des holländischen Nationaltheaters inaugurirt zu haben.

In der That, wenn eine genaue Bekanntschaft mit allen Regeln der Schauspielkunst, eine vortreffliche physiognomische und mimische Sprache, ein verständnissvoller richtiger Vortrag den grossen Schauspieler charakterisiren, so vereinigte Bingley alle Eigenschaften des vollendeten dramatischen Künstlers in sich. Blos sein etwas zu rauhes Organ war ihm bei manchen Rollen, zumal solchen, die einen sanftern einschmeichelndern Ton erforderten, hinderlich.

Ward Bingley war im Jahre 1755 von englischen Aeltern zu Rotterdam geboren, und sollte die Handelslaufbahn verfolgen; seine zügellose Vorliebe zum Theater veranlasste ihn jedoch schon mit achtzehn Jahren der Corver'schen Schauspielertruppe sich anzuschliessen, und von dieser gelangte er, wie oben erwähnt, 1779 an die amsterdamer Schouwburg. Er debutirte daselbst mit Huydecoper's „Achilles" und

[1] Haug, „Brieven", S. 77.

verblieb bis zum Jahre 1795. Die Ursache seines Rücktritts wurde bereits im vorigen Kapitel angeführt.

Was das komische Fach betrifft, so war dasselbe in jener Zeit durch *Jan Helders*, *Jacob la Plas* und *Albart Schippers*, später durch *Jan de Waal* und *Anthony Angemeer* vertreten. Von diesen Schauspielern scheint der erstgenannte der unbedeutendste gewesen zu sein; la Plas hingegen soll die dazumal so beliebte Theaterfigur der „Crispine" mit besonderm Humor dargestellt haben, weshalb ihn Corver den „Krispijnskop" nannte. Er hatte früher bei einer grösstentheils aus ehemaligen Mitgliedern der Corver'schen Gesellschaft gebildeten Truppe in Rotterdam gespielt, und starb im Jahre 1795. Von A. Schippers weiss man, dass er die neue Schouwburg gleich bei deren Eröffnung betrat und in mehrern komischen Rollen ausserordentlich befriedigte. Die politischen Unruhen veranlassten ihn jedoch 1786 sich von der Bühne zurückzuziehen, er wurde Kapitän bei der Bürgerartillerie. Aber schon im folgenden Jahre kehrte er neuerdings zum Theater zurück, freilich nur um es ebenso rasch wieder zu verlassen. Hierauf miethete er den sogenannten Concertsaal über dem holländischen „Manege" in Amsterdam, und fand ein recht gutes Fortkommen, indem er daselbst Bälle, Concerte und Maskeraden veranstaltete. Im Jahre 1813 wurde er neuerdings Artilleriekapitän und zeichnete sich bei der Belagerung von Naarden so sehr aus, dass er 1814 zum Stabsoffizier vorrückte und später eine Pension von 1000 Gulden erhielt. Er starb indessen bald darauf, 1817, im Alter von 62 Jahren. De Waal, der sich auf einer Liebhaberbühne in Amsterdam ausgebildet hatte, war ein gern gesehener Schauspieler, und besass auch literarische Anlagen; wenigstens verfasste er die poetischen Neujahrswünsche, die er als „Thomasvâer" aufsagen musste, allemal selber. A. Angemeer, der aus Corver's Schule hervorgegangen sein dürfte, wollte sich anfänglich dem geistlichen Stande widmen, wie er überhaupt ein sehr eifriger Katholik gewesen sein soll. Gleichwol trifft man ihn schon 1782 als Schauspieler am amsterdamer Theater, woselbst er sich 1797 noch befand; möglicherweise ist er auch schon früher an diese Bühne gekommen. Er vertrat hauptsächlich das hochkomische Fach und zählte den Geizhals in Molière's Komödie zu seinen besten Rollen.[1] Indess fand Angemeer zuweilen auch im Trauerspiel Verwendung, und Corver erzählt sogar, dass er den Narciss in Racine's „Britannicus" recht gut gespielt habe. Sein Todesjahr ist unbekannt.

[1] In dieser Rolle besteht auch eine Abbildung Angemeer's.

Ausser einem gewissen *Knolleman*, von dem wir weiter nichts wissen, als dass er der amsterdamer Schouwburg seit deren Wiedereröffnung im Jahre 1774 angehörte [1], und einem Schauspieler Namens *Zuiderhout*, von dem Corver meint, er habe in einem Jahre alles wieder verlernt, was er sich bei ihm in fünf Jahren angeeignet hatte, sei nur noch *Johan Philip Kroese's* Erwähnung gethan, der, gleichfalls als Schauspieler ein höchst mittelmässiges Talent, hingegen als Declamator sehr verwendbar gewesen sein soll. Er verstand nämlich wie kein zweiter Verse ohne Handlung kunstgemäss aufzusagen, weshalb man sich seiner allemal bediente, wenn es galt, bei Schluss oder Beginn einer Saison das Publikum zu begrüssen oder bei irgendeiner festlichen Gelegenheit einen Prolog zu sprechen. Ausserdem gab er blos den Theramenes in „Phädra", den Las Casas in Kotzebue's „Spaniern in Peru" und andere ähnliche Rollen. Halmael hält Kroese für einen Schüler Passé's; wann er ans amsterdamer Theater kam, ist nicht genau bekannt, jedenfalls aber vor 1786. Er starb 1809.

Die Zeit, wo die unsterbliche Wattier aller Blicke auf sich lenken sollte, war noch nicht gekommen. Trotzdem fehlte es der amsterdamer Bühne auch damals nicht an verdienstvollen Schauspielerinnen. Lebte doch noch die berühmte *Ghyben-Bouhon*, welche zwar nach dem Brande des alten Theaters eine Zeit lang bei Punt in Rotterdam spielte, alsbald aber wieder nach Amsterdam zurückkehrte, sodass wir sie bereits am Eröffnungsabende der neuen Schouwburg daselbst antreffen. Eine recht begabte Schauspielerin war auch ihre Tochter *Cornelia Bouhon*, die namentlich als Soubrette gute Dienste leistete und zugleich eine der Hauptstützen des Singspiels bildete. Sie wird als eine sehr anmuthige Erscheinung und auch im Umgang als ein sehr geistreiches Mädchen geschildert. Ihr Todesjahr ist aber ebenso unbekannt wie das ihrer Mutter; letztere lebte noch 1781.

Gleichfalls schon bei der Wiedereröffnung 1774 anwesend war *Elisabeth Pilotti*, auf welche der Dichter J. Nomsz, aus Anlass ihres Auftretens als Roxelane in dem von ihm nach Favart bearbeiteten Lustspiel „*Soliman II. of de drie sultanes*", ein Lobgedicht verfertigte. Von grösserer Bedeutung scheinen indess die Damen *Symes* und *Molster* gewesen zu sein, welche nacheinander das hochtragische Fach versahen, gewissermassen die Vorgängerinnen Wattier's an der amsterdamer Bühne. Frau Molster gab namentlich die Heldenmütter mit sehr viel Glück. Was Symes, eine geborene Amsterdamerin, betrifft, so hatte dieselbe vierzehn Jahre lang bei der Corver'schen

[1] Er lebte noch im Jahre 1805.

Truppe gespielt, und muss 1777 an die neue Schouwburg gekommen sein. Lange Zeit waren die ersten tragischen Rollen in ihren Händen, bis diese Künstlerin von einer Frau, bei der sie wohnte, zur Universalerbin eines ansehnlichen Vermögens eingesetzt wurde, worauf sie die Bühne verliess, um den Rest ihres Lebens in gemächlicher Ruhe zuzubringen. Allein, wie es heisst, verfiel sie nachher wieder in Armuth und beschloss ihr Leben als Mitinhaberin eines Marionettentheaters zu den „Vier Kronen".

KAPITEL XXI.

BLÜTEZEIT DES AMSTERDAMER THEATERS.

1795—1815.

Nachdem *Andries Snoek* eine Zeit lang für eigene Rechnung in Rotterdam und im Haag gespielt hatte, fasste er 1793 den Gedanken, eine neue Gesellschaft zu bilden, um damit das benachbarte Brabant zu bereisen. Bei Gründung dieser Gruppe kam ihm der Umstand wesentlich zu statten, dass seine beiden Schwestern *Helena* und *Anna-Maria* gleichfalls grosse Anlage zum Theater besassen: die ältere, Helena, welche später dem Schauspieler *P. Snoeck* heirathete, war wiederholt bei Van Dinsen aufgetreten und hatte sogar schon ihren Bruder bei seiner Tour durch Zeeland begleitet. Anna Maria war allerdings noch eine Anfängerin, sollte aber seinerzeit eine der bedeutendsten Künstlerinnen der amsterdamer Bühne werden, wo sie sich mit dem dortigen Schauspieler *Dirk Kamphuizen* vermählte.

Ausser seinen Schwestern bestand die von Snoek gebildete Truppe noch aus allerhand tüchtigen Kräften, worunter sein Schwager *P. Snoeck*, *Andries Roos*[1], ein recht begabter Schauspieler, der namentlich Väterrollen im Schauspiel sehr gut darstellte und dessen Ataliba in Kotzebue's „Spaniern in Peru" unübertrefflich gewesen sein soll — ferner *Gerrit* und *Amandus Adams*, der Komiker *Willem Zeegers* u. a. m. Unter dem weiblichen Personale bemerkte man *Hille Rivier*, vermählt mit dem vorerwähnten *J. A. Roos*, dann *Johanna Vermylen verm. Brakenhoff*, sowie die drei Schwestern *Adams*, von denen *Mimi* den Kapellmeister *Hanssens* und *Marianne* den berühmten Schauspieler *Majofsky* heirathete, während endlich *Maria* die Gattin des Directors selber werden sollte.

---

[1] Er starb schon 1801, nachdem er einige Jahre mit Snoek an der amsterdamer Bühne gewirkt hatte.

Mit dieser Truppe hielt sich nun Snoek von 1793 bis 1795 in Brabant auf, ging dann nach Utrecht und gab schiesslich sogar einige Vorstellungen in Amsterdam, in einem unter dem Namen „Utile" bekannten Saale.[1] Dort hatte man ihn kaum gesehen, so wollte man ihn für das städtische Theater engagiren.

Die Verhältnisse an letzterm sind uns bekannt: wir wissen, dass gerade damals der Rücktritt Bingley's, Wattier's und Sardet's die Commissare der Schouwburg in arge Verlegenheit gebracht hatte. Ebenso wissen wir, dass die Unterhandlungen mit A. Snoek zu einem befriedigenden Resultat führten: er und seine ganze Gesellschaft wurden am Stadttheater engagirt. Snoek trat, zuerst allein, am 22. September 1795 als Andreas in dem Schauspiel „De deugdzame Galeiroeier", ein anderes mal als Meinau in Kotzebue's „Menschenhass und Reue", dann aber gemeinschaftlich mit den Mitgliedern seiner Gesellschaft in Kotzebue's „Bruder Moritz der Sonderling" auf.

Von dieser Zeit an datirt ein ungeahnter Aufschwung des amsterdamer Theaters, eine Glanzepoche künstlerischer Thätigkeit, wie die holländische Bühne sie nie zuvor erlebt, und allem Anscheine nach auch nicht sobald wieder erleben dürfte. Jedes Genre, von der hohen Tragödie bis herab zur Posse, war mit Fachcelebritäten besetzt und der Ruf vieler der damaligen Künstler überschritt weit die Grenzen des kleinen Hollands. War schon A. Snoek ein Schauspieler, dessen Name denen der besten dramatischen Künstler Europas beigesellt werden darf, so überstrahlte vollends die grosse *Wattier* alle ihre Zeitgenossinnen, und Franzosen, Engländer, Deutsche wanderten nach Amsterdam, um sie spielen zu sehen und zu bewundern.

Die Zwistigkeiten, welche die zeitweilige Entfernung der Wattier vom amsterdamer Theater verursacht hatten, müssen mittlerweile beigelegt worden sein; wenigstens kehrte sie 1796 mit der Rolle der Cornelia im Trauerspiel „Cajus Gracchus" an die Bühne zurück, der sie schon so lange Zeit angehört hatte, und in sofern ist sie keine neue Erscheinung auf den amsterdamer Bretern, obwol wir es bisher absichtlich unterlassen haben, uns eingehender mit dieser Künstlerin zu beschäftigen. Das Gleiche gilt von *Dirk Sardet* und dessen Gattin Jacoba, geb. Wouters; blos Ward Bingley wandte sich nach Rotterdam und kehrte nie mehr bleibend an die amsterdamer Schouwburg zurück. Nunmehr ist es aber an der Zeit, diese Grössen der niederländischen Bühne näher ins Auge zu fassen.

[1] Diesen Namen hatte er von der auf dessen Vorhang angebrachten Aufschrift „*Utile et amusant*".

Johanna Cornelia Wattier war am 13. April 1764 zu Rotterdam geboren, wo ihr Vater Tanzmeister und ihre vermuthlich ältere Schwester mit dem gleichfalls aus Rotterdam gebürtigen Ward Bingley vermählt war. Dieser letztere Umstand mag vielleicht den Hauptanstoss zu ihrer künstlerischen Laufbahn gegeben haben. Es ist bemerkenswerth, dass der berühmte Punt, der sie einmal an einer Liebhaberbühne in Rotterdam spielen sah, ihr alle Eignung zur Schauspielerin absprach und geringschätzend meinte: „viel habe das Theater von ihr nicht zu erwarten". Indess bestärkte sie Corver, der damals Director des rotterdamer Theaters war, in ihrem Vorsatz, sich der Bühne zu widmen, und Bingley, ihr Schwager, übernahm ihre dramaturgische Ausbildung.

Im Alter von kaum siebzehn Jahren debutirte Wattier — am 31. October 1780 — als Margarethe[1] in W. Haverkorn's „Aleid van Poelgeest" und als Izabel in „De Dwarsdrijfster". Sie fand ungetheilten Beifall und wurde auf der Stelle engagirt. Kenner prognosticirten ihr schon dazumal eine schöne Zukunft; trotzdem waren sie selber weit entfernt, auch nur zu ahnen, welch überraschend kühnen Flug das künstlerische Genie der jungen Schauspielerin nehmen würde. Ihr eigentliches Element war die Tragödie: für diese war ihre ganze Gestalt, ihre edeln Gesichtszüge, ihre vornehme Haltung, ihr schönes kräftiges Organ wie geschaffen. Wenn es überhaupt schwer fällt, eine Rolle zu nennen, welche die Wattier nicht mit dem innigsten Kunstgefühl, der vollendetsten Charakterkenntniss, dem wärmsten Eifer gespielt hätte, so gab es doch einige, in denen sie besonders hervorleuchtete, die hauptsächlich ihren Ruhm begründeten.

Zu diesen Glanzrollen gehörten unter andern die Jacoba von Baiern und die Maria von Lalain in den gleichnamigen Trauerspielen, die Gabriele von Vergy, dann die Semiramis, Cleopatra, Electra, Merope und Phädra in den bekannten classischen Tragödien der Franzosen. Um diese seltene Künstlerin aber vollständig zu würdigen, musste man sie als Medea oder als Epicharis[2] in Legouvé's „Epicharis und Nero", vor allen aber als Elfride oder gar als Lady Macbeth gesehen haben.

---

[1] „Tooneelkundige brieven" (Amsterd. 1808), S. 51. — Halmael, „Bijdr.", S. 51, sagt aber, sie sei in der Titelrolle aufgetreten.

[2] In dieser Rolle wurde sie 1804 von *Hodges* gemalt, und danach von *W. van Senus* in Kupfer gestochen. Ausserdem bestehen von ihr noch zwei Oelporträts von *Jan Willem Pieneman* (geboren 1779, gestorben 1853) wovon das eine sie in der Rolle der Agrippina vorstellt. (Siehe: Beschrijving der schilderijen op 's Rijks Museum in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem [Haarl. 1873], S. 23.) Eine allerdings wenig verlässliche Schrift: „Élegie sur la mort de J. C. Wattier" (Amsterdam

Zumal in dieser letzten Rolle soll sie unerreichbar gewesen sein — sodass selbst die berühmte pariser Schauspielerin *Contat* 1802 bekannte, dieselbe niemals in Frankreich so vortrefflich darstellen gesehen zu haben. Unwillkürlich lief allemal ein Schauer des Entsetzens durch das ganze Haus, wenn Wattier schlafwandelnd mit weitgeöffneten Augen, Todesangst im Gesicht, in der einen Hand das Licht, in der andern den Dolch haltend, gemessenen Schrittes, aber unheimlich über die Bühne einherwandelte. Dasselbe war angesichts des Schmerzes der unglücklichen Elfride der Fall, wo jedesmal eine feierliche Stille unter den Zuschauern eintrat, wenn die treueste der Gattinnen beim Leichnam Athelwold's den ergreifenden Monolog anhub: „So bist du mir denn entrissen! u. s. w.".

Am fünfundzwanzigsten Jahrestag ihres künstlerischen Wirkens an der amsterdamer Schouwburg trat Wattier als Cleopatra in dem Trauerspiel „Rodogune" auf, und fand rauschenden Beifall. Ueberhaupt wurde dieser Tag — der 31. October 1805 — mit grossem Pomp gefeiert: dem obigen Trauerspiel folgte eine allegorische Vorstellung: „*De vereeniging van het verhevene met het schoone*", worin Wattier die Gestalt der niederländischen Jungfrau darzustellen hatte; als zum Schlusse der Priester des Erhabenen ihr die Lorberkrone auf das Haupt drückte mit den Worten:

> Wohlan! Empfang' von meiner Hand den Kranz,
> Dich ziert der Lorber nicht, Du gibst ihm Werth und Glanz.

da brach das anwesende Publikum in einen so anhaltenden Beifallssturm aus, dass derselbe kein Ende nehmen zu wollen schien. Hierauf trat der Dichter *J. Kinker*, bei offener Bühne, auf die gefeierte Künstlerin zu und sprach sie mit einem von ihm verfassten Festgedicht an, welches die allgemeine Begeisterung der Zeit widerspiegelt.

Ueberhaupt war jene Zeit so eigentlich die Glanzepoche von Wattier's Künstlerlaufbahn. Damals war ihr Name dem grössten Theil von Europa bekannt: Gebildete aller Nationen kamen herbei sie zu bewundern. Dichter bewarben sich um die Auszeichnung, ihre Theaterstücke ihr widmen zu dürfen.[1] Niemals erfuhren jene ein glänzenderes

---

1827), S. 27, erwähnt ferner noch eines Porträts der Wattier, welches sich im Sitzungssaale der amsterdamer Schouwburg befunden haben, aber auf Befehl der Commissare von dort entfernt worden sein soll. Könnte damit jenes von Hodges gemeint sein?

[1] Westerman widmete ihr seine holländische Uebersetzung der „Medea" von Longuepierre.

Dementi, welche behaupteten, dass holländische Schauspielertalente die Grenzen des heimatlichen Bodens nicht überschritten.

Bis zu Napoleon I. drang der Ruf der niederländischen Tragödin: er liess sie in seiner Gegenwart die Rolle der „Phädra" spielen, welche er von der ersten Actrice des „Théâtre français" in Paris, Mlle. *Duchesnois*, zu sehen gewöhnt war; in derselben Aufführung wirkte auch der berühmte *Talma* mit. Dieser sowol wie Wattier spielten je in ihrer Muttersprache, was dem Ensemble gar keinen Eintrag gethan haben soll. Der Kaiser verstand natürlich kein Wort von dem, was die Heldin sprach, während Talma ein wenig holländisch wusste. Napoleon konnte daher Wattier's Spiel blos nach ihren Geberden, ihrem Gesichtsausdruck, und ihrem beredten, zuweilen — wenn die Leidenschaft sie beherrschte — wilden Blick beurtheilen. Trotzdem wurde er so sehr von ihr hingerissen, dass er der holländischen Künstlerin sofort ein Jahrgeld von 2000 Francs aussetzte. Was aber noch weit schmeichelhafter für die letztere sein musste war die Versicherung aus Talma's Munde, dass er niemals ihresgleichen als Schauspielerin gesehen habe.

Im Besitz des obigen Jahrgeldes, welches später auf 1000 holländische Gulden gebracht wurde und nachdem sie sich noch zur Zeit der Franzosenherrschaft mit einem Herrn *Ziesenis* vermählt hatte, fand Wattier es um so gerathener, sich nicht mehr für beständig an die amsterdamer Schouwburg zu binden, als sie die Abnahme ihrer physischen Kräfte zu fühlen begann. Sie trat daher immer seltener auf, und nahm endlich 1815 definitiv von der Bühne Abschied. Sie stand dazumal in ihrem einundfunfzigsten Lebensjahre. Die Beschäftigung ihres Gatten zog ihn nach dem Haag, und so übersiedelte sie bald darauf nach der Residenz. Nachdem, wie wir später erfahren werden, sie nominell noch an der Leitung der amsterdamer Bühne betheiligt war, wurde ihr eine jährliche Pension von 2000 Gulden zuerkannt, welche sie bis 1819 genoss, und mit diesem Einkommen lebte sie im Haag in sehr angenehmen, wenn auch nicht glänzenden Verhältnissen. Blos zuweilen trat sie noch auf Verlangen des Königs in einzelnen Rollen auf und dann allemal im Verein mit der zu jener Zeit im Haag etablirten Gesellschaft ihres Schwagers Bingley.

Das Jahr 1820, wo Wattier ihren Gatten durch den Tod verlor, versetzte sie plötzlich in eine ziemlich bedürftige Lage, denn sie war von nun an auf ihr Jahrgeld von 1000 Gulden angewiesen, weshalb sie vom Haag nach Amsterdam übersiedelte. Letztere Stadt verlieh ihr auf Verwendung des Dichters *M. C. van Hall* eine Remuneration von 1200 Gulden, um deren Erneuerung die

Wattier indessen alle Jahre ansuchen musste, was für die alte Frau überaus peinlich war.

Im Jahre 1825 zog sie sich endlich in die stille Einsamkeit des Dorfes Geestbrug unfern vom Haag zurück, genoss jedoch nicht lange die Ruhe ihres neuen Aufenthaltes, denn schon am 24. April 1827 verschied sie im Alter von 63 Jahren und 11 Tagen. Die Beerdigungsfeierlichkeit fand erst am 29. April statt, und zwar wurde die Leiche der grossen Künstlerin nach dem Haag überführt, wo man sie in der sogenannten „groote kerk" — oder Jakobskirche — zur Erde bestattete. Am darauffolgenden 8. Mai wurde im amsterdamer Theater eine Gedächtnissfeier zu Ehren der Wattier abgehalten und alle Schauspieler legten während sechs Wochen Trauer an.

So möge stets für Kunst der Niederländer glühen,
Der heut so feierlich Dein Jubelfest begeht!
So möge künftig stets Thaliens Tempel blühen,
Wo Dir ein zweiter Punt — ein *Snoek*, zur Seite steht!

In dieser Strophe, welche einem Gedicht aus Anlass des fünfundzwanzigjährigen Schauspielerjubiläums der Wattier entnommen ist, brachte der Dichter den Namen Snoek's mit jenem der grössten Tragödin der Niederlande in Verbindung. Chr. Fried. Haug gehorchte, indem er dies that, einem richtigen Gefühle, denn wenn überhaupt das künstlerische Genie der Wattier unter den männlichen Künstlern ihrer Zeit seinesgleichen fand, so war es bei Andries Snoek. So mögen denn auch in unserer Darstellung zwei Geister nicht voneinander getrennt sein, die sich auf der Bühne ebenso sehr ergänzten, wie sie sich im Leben nahe standen.

Andries Snoek[1] war am 14. November 1765 in der Vaterstadt der Wattier in Rotterdam geboren, wo sein Vater, ein ehemaliger Schiffskapitän, nunmehr eine Weingerechtigkeit ausübte. Anfänglich für dasselbe Geschäft erzogen, versuchte sich der junge Andries zuerst auf einer Liebhaberbühne in der Schauspielkunst, und schloss sich dann zur weitern Ausbildung der Truppe Bingley's an, die er nach Zeeland begleitete. Wie er später eine eigene Gesellschaft errichtete, wie er nach Amsterdam und endlich an das dortige „Stadttheater" kam, wurde bereits erzählt. Desgleichen wissen wir, dass er am 22. September 1795 zum ersten mal an der amsterdamer Schouwburg auftrat.

Obwol Snoek dazumal schon voraussehen liess, dass etwas Be-

[1] Sprich: Snuk.

deutendes aus ihm werden würde, war er doch anfänglich nicht frei von Fehlern. Zumal sein Vortrag liess manches zu wünschen übrig, so oft er in Versen sprechen musste; dann hatte jener allemal etwas Gezwungenes, Eintöniges an sich — ein Umstand, der bei Prosadramen weniger stark hervortrat. Noch im Jahre 1796 will Barbaz diesen Fehler an Snoek bemerkt haben, als er den Athamar im Trauerspiel „De Scyten" gab. Ueberhaupt erlangte Snoek seine eigentliche Berühmtheit in der Tragödie erst im Jahre 1803 und zwar hauptsächlich durch die Rolle des Rodrigo im „Cid". Bis dahin hatte er sich vorzugsweise auf dem Gebiete des Lust- und Schauspiels bewegt, und waren der Freiherr von Wallenfeld in Iffland's „Spieler", der Meinau in „Menschenhass und Reue", der Herr Van Grootenstein in „De deugdzame armoede" und Cleon im „Verschwender" seine Hauptrollen gewesen. Nebenbei spielte er auch den Marinelli in „Emilia Galotti" mit grossem Erfolg. Zu Snoek's hervorragendsten Leistungen im tragischen Fach zählten aber Orosman in Voltaire's „Zaïre" — Mahomet im gleichnamigen Trauerspiel desselben Dichters — Hippolytus in „Phädra" — Parma in „Maria von Lalain" — Adel in „Adel en Mathilda" von S. J. Wiselius — ferner der Cid, Othello, Hamlet, Orestes [1], Monzongo, Jakob Simonszoon de Ryk, Huydecoper's Achilles, vor allem aber der Grosspriester Joad in Racine's „Athalie". Gleich die erste Scene mit Abner, wo er diesem Feldherrn die von Gott dem israelitischen Volk geoffenbarten Wunder aufzählt, spielte Snoek mit unnachahmlicher Würde und Majestät; nicht minder bewundernswerth war er an jener Stelle, wo der Grosspriester dem jungen Joas die Pflichten des Königs auseinandersetzt; den Glanzpunkt seiner Leistung bildete aber die Prophezeiungsscene.

Obwol der Entwickelungsgang der Künstlerlaufbahnen Snoek's und der Wattier im allgemeinen grosse Aehnlichkeit hat, unterscheidet sich ersterer von jenem der grössten niederländischen Tragödin dadurch, dass während die Wattier schon geraume Zeit vor ihrem Lebensende sich von der Bühne zurückzog, Snoek sozusagen bis zum letzten Athemzuge seinem künstlerischen Berufe treu blieb. Am 4. December 1828 spielte er zum letzten mal den Oedipus in Voltaire's gleichnamigem

[1] In dieser Rolle besteht ein sehr ähnliches Porträt Snoek's von *W. van Senus*. Ferner findet man eine gleichfalls recht gute Abbildung dieses Künstlers als Titelbild zu *A. L. Barbaz* „Gedenkzuil" (Amsterdam 1829). Endlich hat man von ihm ein schönes Oelporträt von demselben *J. W. Pieneman*, der die Wattier malte. Im „Catalogus der bibliotheek van Mr. J. van Lennep" (Amsterdam, F. Muller. 1871), S. 153, ist auch noch eine Darstellung Snoek's als „Anthenor" verzeichnet.

Trauerspiel, eine Rolle, die er zuerst im Jahre 1811 und zwar noch mit der Wattier als Jocaste gegeben, und am 13. December betrat er überhaupt zum letzten mal in seinem Leben, als Ninus in Brifaut's Tragödie, die Bühne.

Denn am 17. December erkrankte Snoek gefährlich und am 3. Januar 1829 war Holland, welches kurz zuvor seine grösste dramatische Künstlerin verloren hatte, um einen seiner grössten Dramaturgen ärmer. Nachdem am 8. Januar die feierliche Bestattung Snoek's in der Zuiderkerk zu Amsterdam stattgefunden hatte, hielt man in ähnlicher Weise wie für die Wattier am 22. eine von seinen vielen Verehrern zahlreich besuchte Gedenkfeier für den dahingeschiedenen Künstler ab.

Wir haben nun mit den hervorragendsten Vertretern des tragischen Faches an der amsterdamer Schouwburg auf der Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts Bekanntschaft gemacht. Zur selben Zeit befanden sich indess an jener Bühne noch mehrere andere Darsteller von Heldenrollen, die, wenn auch nicht auf gleicher Stufe wie Snoek stehend, doch immerhin als vortreffliche, feingebildete Schauspieler bezeichnet werden dürfen. Von *Jelgerhuis* berichten Zeitgenossen, dass er der erste Darsteller Bingley'scher Rollen gewesen sei; da er aber erst 1805 am amsterdamer Theater debutirte, kann man ihn füglich einer spätern Epoche anreihen. Hingegen verdient *Dirk Sardet* um so mehr hier erwähnt zu werden, als er schon seit dem Jahre 1782 der genannten Bühne angehörte.

Er kam mit der Operngesellschaft *Neyts* nach Holland, spielte eine Zeit lang unter Corver und ging zuerst nach Rotterdam, wo er sich mit der Schauspielerin *Jacoba Wouters* vermählte. Sein Contract mit der dortigen Bühne war noch nicht abgelaufen, als er sammt seiner Gattin ein Engagement am neuen amsterdamer Theater annahm. Als er daher in diesem am 8. Januar 1782 debutirte, sollte er gerade im Augenblick verhaftet werden, wo er als Arend in Vondel's berühmter Tragödie „Gysbrecht van Amstel" auf der Bühne zu erscheinen hatte; ein Freund erlegte jedoch auf der Stelle die auf den Contractbruch gesetzte Geldstrafe. Sardet wurde gleich seiner Gattin ein Liebling des amsterdamer Publikums, welches ihn mit Bedauern scheiden sah, als er sich 1795 sammt der Wattier und Ward Bingley von der städtischen Bühne zurückzog. Wir wissen jedoch bereits, dass seine Abwesenheit nicht von langer Dauer war, schon 1796 erscheint er wieder auf der Bühne und von da an verblieb er bei derselben bis zum Februar 1814, wo er, hochbetagt, als Graf van der Mulde in Kotzebue's Schauspiel „Das Kind der Liebe" und als Van der Roest

im Singspiel „De Hoefsmit“ von den Bretern Abschied nahm, wie es überhaupt Erwähnung verdient, dass Sardet auch als Sänger recht verwendbar war. Er starb bald darauf im Jahre 1815.

Sardet war in seiner Jugend ein ganz vortrefflicher Schauspieler gewesen; mit dem anrückenden Alter verlor er aber bedeutend an Feuer und Kraft und namentlich seitdem Snoek an die amsterdamer Bühne gekommen war, wurde der Abstand um so greller. Dazu kam, dass Sardet lange Zeit sich nicht entschliessen konnte, sein Rollenfach zu ändern, für welches er schon längst nicht mehr taugte. Als er später das tragische Fach dennoch aufgab und sich auf das Genre der zärtlichen Väter und gutmüthigen Ehemänner verlegte, erntete er neuerdings reichlichen Beifall in „De vader des huisgezins“ oder als Milbach in „De vrouw naar de Wereld“.[1]

Nachdem Sardet dem Trauerspiel entsagt hatte, versah dieses Genre längere Zeit hindurch *Samuel Cruys*, ein Schüler Corver's, der sich selbst noch neben Snoek mit Erfolg, und zwar um so mehr behauptete, als er vorzugsweise Tyrannen und Charakterrollen gab. Sein Nero in „Epicharis und Nero“, sein Bayard in Du Belloy's „Gaston und Bayard“, sein Rolla in „Rolla's Tod“, dann sein Gysbrecht van Amstel und sein Robert in den „Räubern“ waren vortreffliche Leistungen; nicht minder ausgezeichnet war Cruys in seiner Lieblingsrolle als Friedrich in Kotzebue's „Kind der Liebe“, vor allem aber als Flodoardo in „Abällino“, in welch letzter Rolle er sogar 1804 von Hodges gemalt und später durch C. Josi in Kupfer gestochen wurde.

Im Jahre 1805 traf ihn indessen das Unglück, dass, vielleicht in Folge von übermässiger Anstrengung, seine Geistesfähigkeiten gestört wurden; das Uebel verschlimmerte sich zusehends und endlich musste man ihn in das Irrenhaus bringen, wo er am 10. Mai 1808 durch den Tod von seinem Leiden erlöst ward. Cruys hatte als Palamedes in „Electra“ auf der amsterdamer Bühne debutirt.

Zur Zeit, als dieser Künstler sich genöthigt sah, seine ruhmvolle Laufbahn aufzugeben, stand *Dirk Kamphuizen*, der Gemahl der verdienstvollen Anna Maria Snoek, noch im besten Mannesalter, obwol er schon am 18. April 1791 als Arthur in „Het school der zeden“ und Louis in „De drie landbouwers“ zum ersten mal die amsterdamer Breter betreten hatte. Wenigstens machte er dazumal noch den ersten Liebhaber im Schauspiel, während er auch in einzelnen Tragödien, wie in „König Lear“, „Macbeth“ und „Zaïre“ gern gesehen wurde. Nach

[1] Unter diesem Titel ist das Stück: „Der Schein trügt“ in Holland bekannt.

Cruys' Tode spielte er auch den Abällino, ohne jedoch seinen Vorgänger zu erreichen.

Auf der Schwelle zwischen dem ernsten Drama und der heitern Komödie treffen wir einen Künstler von seltener Verwendbarkeit und staunenswerther Vielseitigkeit. Blos im Trauerspiel war *Theodor Johann Majofsky* von untergeordneter Bedeutung. Im Jahr 1770 geboren, war er schon mit seinem 21. Lebensjahre an die amsterdamer Schouwburg gelangt und hatte daselbst, am 10. September 1791, als Rhamnes in „Zelmire" debutirt. Er entzückte allgemein durch sein leichtes, natürliches Spiel, wie überhaupt die Natur selber ihn zum Schauspieler gemacht zu haben schien. Zugleich besass er eine recht hübsche Stimme, die er als Oedipus in „Oedipus auf Kolonos", namentlich aber als Papageno in der „Zauberflöte" glücklich verwerthete. Majofsky's Schwerpunkt lag aber doch mehr im gesprochenen wie im gesungenen Wort und zwar bildeten die Komödie und das Schauspiel sein Hauptfach: hier zählten Welling in Kotzebue's „Silberner Hochzeit" und Stern in Iffland's „Spieler" zu seinen Forcerollen. Ausserdem trat er auch — was kein anderer von den vornehmern amsterdamer Schauspielern that — in verschiedenen Possen, zumal als „Thomasvâer" auf.

Diesem letzten Umstande mag es zuzuschreiben sein, dass Majofsky zuweilen als erster Komiker des amsterdamer Theaters bezeichnet wird. Wir möchten indess diese Eigenschaft lieber *Teunis Christoffel Beyninck* zuerkennen, der nebst *Willem Zeegers*, *Jan van Well* und *Pieter Snoeck* zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts das komische Fach an der erwähnten Bühne vertrat. Als Bittermann in „Menschenhass und Reue", sowie in „De jagers en het melkmeisje" soll Beyninck geradezu unübertrefflich gewesen sein. Wann dieser Schauspieler geboren, ist uns ebenso unbekannt, wie die Zeit seines Ablebens. Nur so viel wissen wir, dass er am 8. September 1791 in der Rolle des Pips in „Het verkeerd vertrouwen" in Amsterdam debutirte, und wie sich aus einem von Joh. Jos. Schwachhofer angefertigten, in des Verfassers Besitz befindlichen Aquarellporträt aus dem Jahre 1793 entnehmen lässt, war Beyninck schon dazumal kein junger Mann mehr.

Im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts besass die amsterdamer Schouwburg nebst dem schon an früherer Stelle erwähnten *A. Angemeer* noch eine ausgezeichnete Kraft für höhere komische Rollen an *Theodor Obelt*. Am 5. Februar 1763 zu Amsterdam geboren, hatte dieser Schauspieler die ersten dramaturgischen Versuche an der Dilettantenbühne „Oefening kweekt kunst" in seiner Vaterstadt gemacht, hierauf 1787 in Rotterdam und Leiden gespielt, um endlich einige

Jahre mit der *'s Gravezande'schen* Truppe umherzureisen. Im Jahre 1791 wurde er in Amsterdam engagirt und trat als Fabricio im Singspiel „Azemia of de wilden" zum ersten male auf. Im folgenden Jahre vermählte er sich daselbst mit der Schauspielerin *Debora van Es*.

Obelt war ein feingebildeter Künstler, der ernstes Studium nicht verschmähte. So konnte man deutlich bemerken, dass er im Molière'schen Geizhals — einer seiner Meisterleistungen — in die Fusstapfen Angemeer's trat, während sein „Fest" in „De verlorene en wedergevondene brieventasch" lebhaft an jenen Ward Bingley's erinnerte. Die Rolle von „Mevrouw Angot te Parijs"[1] spielte Obelt mehr wie hundertachtzig mal, und stets mit dem lautesten Beifall selbst von seiten der besten französischen Komiker. Dabei ist bemerkenswerth, dass Obelt auch ernste Rollen, wie Spindler im Trauerspiel „Julius von Sachsen", Miller in „Kabale und Liebe", dann Albrand in Kotzebue's „Verleumdern" u. a., mit ausserordentlichem Gefühl und innigem Verständniss darstellte. Als die Commissäre des Theaters ihn wiederholt gegen einen, zwar recht guten, aber aus Brabant eingewanderten und des Holländischen nicht ganz mächtigen Schauspieler, Namens *Berger*, zurücksetzten, verliess er 1797 die amsterdamer Schouwburg und errichtete mit *W. van Dinsen* eine fahrende Gesellschaft. Wir werden ihm noch im Laufe dieser Darstellung wiederholt begegnen. *Willem Zeegers*, der am 6. August 1798 als Pasquin in „De Glorieus" debutirte und später als Darsteller der Titelrolle in „De schoorsteenveger Prins" die Lachmuskeln der Zuschauer reizte, mag einen recht guten Pierrot in der Pantomime abgegeben haben; für Obelt's feines, von Humor und Anstand beseeltes Spiel konnte er indess keinen Ersatz bieten. Er starb 1816.

Unter dem weiblichen Personal besass die amsterdamer Bühne zwei sehr gute Darstellerinnen komischer Rollen an *Jacoba Wouters-Sardet* und *Maria Adams-Snoek*. Erstere war im Haag geboren und die Tochter eines Tanzmeisters, während ihre Mutter das Amt einer Ankleiderin bei der Corver'schen Truppe versah. So kam es, dass Jacoba zuerst bei dieser Gesellschaft die Bühne betrat; dann ging sie nach Rotterdam, wo sie Dirk Sardet kennen lernte, und 1782 mit diesem nach Amsterdam. Hier debutirte sie am 12. Februar als Engel in Vondel's Nationalschauspiel „Gysbrecht van Amstel" sowie als

[1] Dieses Lustspiel *Maillot's* wurde 1804 unter dem Titel: „Mevr. Angot te Parijs of de Vischvrouw van Fortuin" von *H. van Overvest-Kup* für die holländische Bühne bearbeitet.

Roosje in „De bruiloft van Kloris en Roosje", und gewann sich im Sturmlauf die Sympathie des amsterdamer Publikums. Eine hübsche Gestalt scheint ihre künstlerischen Fähigkeiten unterstützt zu haben und namentlich heisst es, dass sie sich in Männercostüm sehr vortheilhaft ausgenommen habe.

Im Anfang trat die Wouters-Sardet auch im Trauerspiel auf; sie spielte unter anderm die Maria von Lalain in der Tragödie von J. Nomsz, ferner die Clytämnestra in „Orestes" und die Octavia in „De doodelijke Minnenijd". Allein sehr bald wurde sie gewahr, dass ihr Talent nicht nach dieser Richtung liege, vollends als im tragischen Fache ihr mehrere Nebenbuhlerinnen erstanden. Sie verlegte sich nun auf das komische Genre und errang in diesem alsbald eine Bedeutung, die sie bis zum Schluss ihrer Künstlerlaufbahn aufrecht zu erhalten wusste. Im heitern Lustspiel und in der Posse, namentlich in allen Stücken von *Peter Langendijk* (1683—1756) spielte sie vorzüglich. So oft sie als Julie in der alten Posse „Jonker Windbuil" oder als Frau Wachtel in der „Ortenbergischen Familie"[1] auftrat, war das Theater in allen Räumen überfüllt. Später gab sie die gutmüthige Alte mit viel Geschick und einer an Humor grenzenden Naivetät. Ihre Oberjägerin in Iffland's „Jägern" fand stets grossen Beifall. Auch im Singspiel war Wouters-Sardet recht gut verwendbar. Sie starb in vorgerücktem Alter im Jahre 1812.

Die komischen Mütter waren dagegen das Fach der *Maria Adams-Snoek*. Diese Schauspielerin, welche seit 1795 der amsterdamer Bühne angehörte, und, wie wir wissen, die Gattin des berühmten Tragöden war, verband eine scharfe Charakteristik mit einer oft köstlichen Naivetät. Alle Iffland'schen und viele Kotzebue'schen Caricaturrollen spielte sie meisterhaft. Insbesondere aber gelangen ihr jene Partien vortrefflich, wo ein gewisser Grad von Scheinheiligkeit oder lächerlicher Albernheit erforderlich war. So zählten die Tante in „Siegfried von Lindenberg", die Frau Griesgram in Kotzebue's „Versöhnung", dann aber auch das zimperliche frömmelnde Suschen in „De vrouw naar de Wereld" zu ihren Hauptrollen. Später nöthigte sie ein Sprachfehler der Bühne zu entsagen; ihr am 6. November 1817 erfolgter Abschied vom amsterdamer Publikum wird als ein höchst rührender geschildert. Sie starb gegen Ende der 1830er Jahre.

[1] *Caspar Vreedenberg* bearbeitete dieses Stück nach Kotzebue's „Die Leiden der Ortenbergischen Familie" eigens für die Festvorstellung vom 12. Februar 1807, wo der Wouters-Sardet fünfundzwanzigjährige Thätigkeit an der amsterdamer Schouwburg gefeiert wurde.

Ausser der Gattin des Komikers Obelt, *Debora van Es*, welche erst 1839 im Haag starb, waren die ältere Tochter des Schauspielers *Hilverdink*, *Helena Judith*, dann die beiden Schwestern des grossen Snoek die Hauptstützen des Trauer- und Schauspiels an der amsterdamer Schouwburg, während zur selben Zeit *Anna Maria Corver*, die später den jungen *Jac. Mar. Hilverdink* heirathete, eine nur unbedeutende Rolle spielte.

Die letztgenannte, eine Tochter von *Gerrit Corver*, mithin eine Enkelin des grossen Bühnenreformators, war eine Schülerin *H. 's Gravezande* und trat zuerst in Dortrecht als Ada in „De Negers" auf. Dann kam sie nach Amsterdam und debutirte daselbst als Helmonde [1] im „König Lear" am 21. Februar 1801. Sie spielte später auch in „Rodogune", dann die Creusa in „Medea" und die Elvira in „Rolla's Tod". Allein ihre schnarrende Aussprache des R wird ihr vielfach zum Vorwurf gemacht und verdarb häufig in den wichtigsten Momenten den ganzen Effect einer Scene. — Was *Helena Judith Hilverdink*, ihre Schwägerin, betrifft, welche den Musikus *Jan de Bruin* heirathete so war dieselbe nicht nur im Schauspiel und in der Komödie, sondern auch im Trauerspiel verwendbar, obwol sie sich auf letzteres am wenigsten verlegte. Ihre Euphemia in „Gaston und Bayard" wird gelobt. Indessen erwarb sie ihren hauptsächlichen Ruf durch ihren Gesang, denn nach dem Rücktritt der Witwe *Ruloffs'* von der Bühne galt sie lange Zeit für die erste Sängerin des amsterdamer Theaters. Als Hulda im „Donauweibchen", dann als Perrette in „De twee jagers en het melkmeisje" erntete sie allemal stürmischen Beifall. H. J. Hilverdink-de Bruin hatte am 1. Jänner 1788 als Roosje in der bekannten „Bruiloft" die amsterdamer Breter betreten und verliess dieselben nach zwanzigjähriger Wirksamkeit im Jahre 1809, während sie erst in den 1830er Jahren starb.

Von den beiden Schwestern A. Snoek's war die jüngere, *Anna Maria* verm. *Kamphuizen*, unstreitig die bedeutendere. Sie kam, wie schon erwähnt, 1795 an die amsterdamer Schouwburg und bildete lange Zeit eine der Hauptzierden dieser Bühne. Sogar die Nachfolgerin der Wattier wollten manche heissblütige Kritiker in ihr erblicken. Sie trat auch wirklich in einigen Wattier'schen Rollen, wie in „Zaïre", dann als Hedelmone in „Othello" mit bedeutendem Erfolg auf. Das Hauptfeld ihrer künstlerischen Thätigkeit blieb indess das Schauspiel: hier excellirte sie als Elmance in „De lichtzinnige", als Gurli in Kotzebue's „Indianern in England", besonders aber als Rosamunde in

[1] Sollte damit eine der Töchter Lear's gemeint sein?

„Abällino". Wann Frau *Snoek-Kamphuizen* sich von der Bühne zurückgezogen, ist uns nicht bekannt, noch viel weniger, wann sie gestorben. Jm Jahre 1820 befand sie sich aber jedensfalls noch am Leben.

Ihre ältere Schwester *Helena*, vermählt mit *P. Snoeck*, war ihr schon am 31. December 1807 vorangegangen, nachdem sie acht Tage zuvor ohne es zu ahnen mit den Worten Badeloch's im „Gysbrecht van Amstel": „Wir gehen, und kehren nimmer wieder", vom amsterdamer Publikum Abschied genommen hatte. Diese Rolle, in welcher, beiläufig bemerkt, Helena Snoeck die echt holländische Frau besser zum Ausdruck gebracht haben soll wie selbst die grosse Wattier — kennzeichnet zugleich das Genre, in welchem jene Künstlerin sich vorzugsweise bewegte. Zweite Partien im Trauerspiel sagten ihrem Wesen wie ihren Fähigkeiten am besten zu. Zärtliche Gattinnen, liebevolle Mütter stellte sie mit besonderer Innigkeit dar. Seltener trat sie in Emilia Galotti oder als Cora in „Rolla's Tod" auf. Helena Snoeck hatte im Jahre 1795 als Coligni im Trauerspiel „Oldenbarneveld" in Amsterdam debutirt; am 18. Januar 1808 wurde ihr zu Ehren eine Trauerfeierlichkeit in der dortigen Schouwburg abgehalten, zu welcher *Vreedenberg* einen poetischen Epilog dichtete.

Es bedarf wol kaum der Erwähnung, dass bei Beurtheilung der meisten hier genannten Schauspieler sowol Wattier wie Snoek ausser Betracht gelassen sind, weil sonst eine Vergleichsstufe überhaupt schwer möglich gewesen wäre. Ebenso versteht es sich von selbst, dass ausser denselben es noch viele Schauspieler und Schauspielerinnen gab, deren Bedeutung indessen eine zu geringe war, als dass ein specielles Eingehen auf die Leistungen jedes einzelnen gerechtfertigt erschiene. Wir begnügen uns zum Schlusse, blos einige derselben mit Namen anzuführen: *Conrad van Hulst*, welcher am 15. April 1799 debutirte, war als zweiter Liebhaber nicht ohne Talent, desgleichen *Everts* im Jahre 1808 ein zwar noch junger, aber vielversprechender Acteur. *Caspar Vreedenberg*, der am 18. August 1800 als Greis in „Menschenhass und Reue" die amsterdamer Breter betrat, machte sich hauptsächlich als Uebersetzer von Theaterstücken einen Namen. — Von den damaligen Künstlerinnen werden noch Frau *C. Smalwout-Freubel* als Soubrette im Lustspiel, und Frau *A. van den Ende-Buron* als bessere Sängerin wie Schauspielerin erwähnt. Eine blos vorübergehende Erscheinung war Frau *Kip*, die an der Liebhaberbühne „Emulation" ausgebildet, 1807 als Frau von Losanges in „Natuur en pligt" ihr Debut an der grossen Schouwburg feierte, aber schon im folgenden Jahre ein Theater auf eigene Rechnung errichtete. Desgleichen scheint *J. C. Arondeus-Neyts*, welche am 14. September 1801 als Clementia

in „De jaloersche vrouw“ zum ersten mal die amsterdamer Bühne betrat, nicht sehr lang bei derselben verblieben zu sein.[1]

[1] Im Jahre 1808 findet man nämlich eine *Oswald*, geb. *Arondeus*, in Rotterdam, welche früher in Amsterdam gespielt haben soll. Sie müsste daher zum zweiten mal geheirathet haben. Vielleicht aber ist diese Arondeus-Oswald gar nicht identisch mit ihr, sondern blos eine Schwester oder Verwandte derselben.

KAPITEL XXII.

DAS BALLET UND DIE OPER.

Wenn diese zwei Aeusserungen des Festlebens in Nachstehendem eine kurze Erwähnung finden, so geschieht es mehr der Vollständigkeit halber, als weil dieselben etwa mit der niederländischen Nationalbühne in innigem Zusammenhange ständen. Weniger wie anderswo sind Tanz und Gesang in Holland Ausflüsse des Nationallebens, man könnte beinahe sagen, dass dem niederländischen Volke der Sinn für beide völlig abgeht, obwol andererseits nicht zu leugnen ist, dass in früherer Zeit den Holländern ein ziemlich tiefes Verständniss für Musik innewohnte. Im Tanz wie im Gesang hat indess dieses Volk niemals Grosses geleistet.

Was speciell die Stellung des Ballets und der Oper zur nationalen Schaubühne betrifft, so ist die bei den holländischen Schriftstellern häufige Auffassung charakteristisch, wonach jene als feindliche Elemente, ja nachgerade als die Urheber des Verfalls des Schauspiels betrachtet werden. Nicht nur in finanzieller Beziehung verursachten sie häufig den Ruin der Bühnen, sondern auch auf die Geschmacksrichtung des Volks übten sie den nachtheiligsten Einfluss, indem letzteres sich immermehr daran gewöhnte, die Augenweide dem geistigen Genuss vorzuziehen und schliesslich jene als die Hauptsache, alles übrige als Beiwerk betrachtete. Mit dem zuerst angeführten Punkte mag es bis zu einem gewissen Grad seine Richtigkeit haben: wie es scheint, wurden beträchtliche Summen auf die Ausstattung der Ballete verwendet. Zum Verfall des niederländischen Theaters haben indess wol noch verschiedene andere Momente mitgewirkt.

Zur genauen Bestimmung des Zeitpunktes, wann die Ballete sich

auf der Bühne [1] eingebürgert, fehlt es uns an verlässlichen Anhaltepunkten. Ob der im Jahre 1683 in Friesland entstandene Sturm der Geistlichkeit gegen den Tanz dieser Gattung öffentlicher Belustigung gegolten habe, vermögen wir, wie bereits erwähnt, aus Mangel an Einsicht in die betreffenden Streitschriften nicht zu entscheiden. So viel scheint aber sicher zu sein, dass der Tanz schon frühzeitig eine Begleitung der theatralischen Vorstellungen bildete. *J. van Effen* spricht im Jahre 1732 von *„den dans"*, der den Theaterabend regelmässig beschlossen zu haben scheint, während *Pilati de Tassulo*, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, einer Demoiselle *Neuville* „danseuse à la comédie à Amsterdam" erwähnt, die eine geborene Französin gewesen sein soll. Schon weit früher (1658) findet man aber an der amsterdamer Schouwburg Balletaufführungen, und zwar unterschied man genau zwischen einem einfachen „Tanz", einem sogenannten „Zwischentanz", und einem „Ballet". Darstellungen letzterer Gattung hatten eigene Namen, so gab es „Het Spanjaarts Balet", „Het groot Moorenbalet", „Het Molenaars Balet", „Het balet van de vijf Zinnen" u. a. m. — Dass die Sitte, die dramatischen mit choreographischen Aufführungen zu würzen, von den holländischen Schauspielern auch ausserhalb Hollands beibehalten wurde, konnten wir bereits aus dem Auftreten niederländischer Komödianten in Hamburg im Jahre 1741 ersehen, wo sogar zwei Tänzerinnen Namens *Lillo* und *van der Pals* rühmend erwähnt werden.

Es ist gleichwol wahrscheinlich, dass zwischen den Balleten, wie sie im 17. Jahrhundert an der amsterdamer Bühne in Gebrauch waren, und jenen der spätern Zeit ein wesentlicher Unterschied bestand. Abgesehen davon, dass damals der Tanz immer nur Nebensache, gewissermassen eine Erholungspause für die Zuschauer war, und nicht, wie später, einen beträchtlichen Theil des Abends in Anspruch nahm — Ballete, die den ganzen Abend ausfüllten, scheint man in Holland überhaupt nie gekannt zu haben — mussten zu jener Zeit die Schauspieler auch für die Tanzunterhaltung aufkommen, d. h. sie mussten zugleich Tänzer und Schauspieler sein. Die Einführung besonderer Tänzer und Tänzerinnen stammt erst aus einer jüngern Zeit.

Man dürfte daher kaum irre gehen, wenn man das Aufkommen

[1] Am Hofe scheint diese Gattung Belustigung im 17. Jahrhundert Eingang gefunden zu haben. Eins der ältesten Ballete dürfte jenes gewesen sein, welches Wilhelm III. am 7. Februar 1658 im Haag aufführen liess. Vgl. „De oude Tijd.", Jahrg. 1869, S. 235.

eigentlicher Ballete in Holland beiläufig in die Mitte des vorigen Jahrhunderts setzt. Einen grössern Aufschwung nahmen sie aber erst seit der Gründung des neuen Theaters auf dem Leidener Platz, wie überhaupt erwähnt werden muss, dass nur in Amsterdam und ausserdem noch im Haag Ballete aufgeführt wurden. In Rotterdam und an den andern Bühnen Hollands kommen solche nicht vor. Namentlich war es der als Tänzer ebenso wie als Balletmeister ausgezeichnete *J. Rochefort*, der dem Ballet in Amsterdam einen ungewöhnlichen Glanz verlieh. Ihm verdankte man zahlreiche Originalcompositionen dieser Art, sowie die Bearbeitung vieler fremder Ballete für die holländische Bühne. Unter diesen verdienen besonders genannt zu werden: „De fontein van de liefde en die van den haat", „Oost-Indisch planter", ferner „De wijnoogst" und „De beproeving van Arlequin", dann „De geboorte van Arlequin", und „De vergoding der bevalligheden". Auch *Jan van Well* (gestorben 1818) componirte einige recht beliebte Ballete, darunter „De Toverhoorn of de gedwarsboomde minnarijen van Arlequin en Colombine". Als „nationales" Ballet müssen wir endlich noch Rochefort's „Amsterdamsche Kermisvreugd" erwähnen, welches ein recht eigenthümliches, aber treues Bild der amsterdamer Kirmes in jeder Beziehung bietet. Indess wird im allgemeinen den Balleten Rochefort's, namentlich aber seinen sogenannten „anakreontischen", ihre übermässige Ausdehnung zum Vorwurf gemacht; letztere dauerten mitunter zwei bis drei Stunden.

Unter den Mitgliedern des Ballets, welche während der Blütezeit des amsterdamer Theaters eine hervorragende Stellung einnahmen, nennen wir vor allen *Polly Cunninghamme* verm. *de Heus*, deren „Pas de shawl" von allen Zeitgenossen als ein Meisterstück von Grazie und Kunstfertigkeit gepriesen wird, dann die Tänzerinnen *A. Hutinette*, *A. Brulé*, sowie *C. Sud*, *Giral*, *Batenburg*, *Mignot* und Madame *Chenard* (1807). Von dem männlichen Balletcorps sind nebst Rochefort *J. B. Norez*, *Corniol* (1804), *Lambert Bia*, *P. L. J. Nys* und Herr *Chenard* zu nennen. Ausserdem traten auch die Schauspieler *Nicolaas van der Stel* und *J. van Well*, der erste als Pantalon, der letzte als Pierrot, mit Erfolg im Ballet auf. Im ganzen bestand das amsterdamer Balletcorps zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts aus 9 Tänzern und 12 Tänzerinnen nebst einer Anzahl Eleven und Elevinnen.

Was die Oper betrifft, so ist dieselbe bei den Holländern womöglich noch weniger national wie das Ballet. Freilich muss man hier zwischen der sogenannten grossen Oper und dem Singspiel wohl unterscheiden. Letzteres wurde viel früher wie die Oper in den Nieder-

landen gepflegt, und entsprach dem Geschmack des Volks um so mehr, als sich demselben leicht ein humoristischer Anstrich geben liess, was auch häufig der Fall war. An komischen Operetten ist daher kein Mangel in Holland und gab es in früherer Zeit viele, die sich mit grosser Beständigkeit auf den Bretern behaupteten. Sowol *J. van Walré*, wie *P. G. Witsen Geysbeek*, ja selbst *H. H. Klijn* und *J. Kinker* dichteten derlei Singspiele.

Die grosse Oper aber kannte man in Holland lange Zeit blos durch die Aufführungen fremder Künstler, vorzugsweise von Italienern und Franzosen. Schon im Jahre 1682 findet man eine solche in Amsterdam unter der Leitung von *Teodoro Stryker*, der mit Bewilligung der Verwalter der beiden Versorgungshäuser vom 27. October 1679 seine Vorstellungen im Locale der Fechtschule — „op de Schermschool" — gab, später aber gleichwol aus der Stadt gewiesen wurde.[1] M. Corver nennt als ersten Operndirector in Amsterdam *Santo Lapis*, später einen gewissen *Ferrari*, endlich 1760 *D'Amicis*. Dieser letzte liess 1761 den berühmten italienischen Sänger *Magalli* kommen, und inscenirte eine ganz vortreffliche Oper, welche anfänglich alle Dienstage spielte; aber am 31. März 1761 gerieth das ganze Theater wegen eines Streits mit einer untergeordneten, aber, wie es scheint, sehr hübschen Sängerin, Namens *Davia*, in Aufruhr, und bald darauf ging die Oper wieder ein.[2] Im Haag finden wir im Jahre 1763 den berühmten französischen Sänger *Duguai*, der auch öfters im französischen Theater in Amsterdam gesungen hatte. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts (1804) errichtete *Nicolo Miarteni* im Verein mit *Matteo Stefanini* eine italienische Oper in Amsterdam, die sich indessen nur wenige Jahre erhalten zu haben scheint.

Was jedoch die einheimische Oper betrifft, so gebührt dem Dichter *Pieter Joh. Uylenbroek* das Verdienst, die erste grosse Oper, und zwar „Oedipus auf Kolonos" für die niederländische Bühne bearbeitet zu haben. Zugleich ist dieselbe die beste dieser Gattung, obgleich später noch manche andere von holländischen Dichtern bearbeitet wurden. *Corn. Loots*, der mehrgenannte *C. Vreedenberg*, *Ogelwicht* und andere schrieben, oder richteten fremde Opern für das holländische Theater ein. Von *P. Pypers* fanden die „Karavaan van Groot-Cairo",

[1] Wagenaar, „Amsterdam", Bd. II, S. 400.

[2] Eine ausführliche Schilderung dieses Auftritts liefert J. H. Rössing unter dem Titel „Een Kabaal in den Amsterdamschen schouwburg" in „Het Nederl. Tooneel", Jahrg. II, S. 323–330.

dann „Zemire en Azor" grossen Beifall. Unter den vielen von *B. Ruloffs* componirten Opern führen wir blos „Richard Leeuwenhart" und „Huwelijk van Antonio" an.

So wie auf das Ballet, verwendeten die Commissäre der amsterdamer Schouwburg auch auf die Oper grosse Sorgfalt; trotzdem gelang es ihnen nur mittelmässig, die Zufriedenheit des Publikums in dieser Richtung zu erringen. Das Sängerpersonal war in der Regel ein ziemlich beträchtliches; indess tritt hier noch mehr wie beim Ballet der Umstand zu Tage, dass die Sänger und Sängerinnen sich zugleich aus den Reihen der Schauspieler und Schauspielerinnen rekrutirten. Als erster Tenor war *Jan Baptist Neyts*, der am 24. October 1791 als Linval im Singspiel „De gewaande Tovery" am amsterdamer Theater debutirte, sehr geschätzt, während *Conrad van Hulst* und *Lambert Buron* für zweite Rollen in Verwendung kamen; *Th. Majofsky* besass eine schöne Barytonstimme, welche namentlich nach dem Tode des zweiten Bassisten *Lambotte* (gestorben 4. April 1804) zur Geltung gelangte. Ausserdem wirkten im Singspiel *D. Sardet*, dann *Andries Malfeyt*, *P. Snoeck* und *T. C. Beyninck*, letztere freilich vorzugsweise in der komischen Oper, mit.

Unter den Sängerinnen behauptete *E. L. Ruloffs*, geb. *Anderegg* — die Gattin und spätere Witwe des verdienstvollen Kapellmeisters und Componisten Ruloffs — lange Zeit (bis circa 1806) den ersten Platz. Dann nahm die Witwe *de Bruin*, geb. *Hilverdink*, ihre Stelle ein, und Frau *A. Buron*, geb. *van den Ende*, versah die zweiten Rollen. *C. Freubel*, geb. *Smalwout*, sowie die Schauspielerinnen *A. M. Kamphuizen*, geb. *Snoek*, und *J. Sardet*, geb. *Wouters*. haben wir bereits als talentvolle Tänzerinnen kennen gelernt. Die Matronenrollen befanden sich in den Händen der Frauen *M. Majofsky*, geb. *Adams*, und *C. Anderegg*. Ausserdem waren für mindere, sogenannte dritte Partien die Frauen *H. C. Carelse*, geb. *Hendriks*, und *J. van Ollefen*, geb. *Gisser*, recht verwendbar. Der Chor bestand aus 12 Sängern und 10 Sängerinnen, soll jedoch im Ensemble nicht immer befriedigend gewesen sein.

Mögen nun die Opern eines *Ruloffs* und *Pypers* an künstlerischem Werth immerhin höher stehen wie die Compositionen desselben Genres eines *Van Cannaert*, *Piens*, *J. B. van der Borght* und anderer südniederländischer Dichter, in der praktischen Ausführung scheinen die Belgier zu allen Zeiten den Holländern überlegen gewesen zu sein. Auch greifen in Belgien die Anfänge des gesungenen Dramas viel weiter zurück wie in Holland. In Antwerpen z. B. findet man schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts kräftige Anläufe zu einer von

Einheimischen aufgeführten Oper[1]; gleichwie in Amsterdam wurde auch dort das Theater der öffentlichen Wohlthätigkeit dienstbar gemacht, und nicht etwa blos dadurch, dass fremde Komödianten zur Entrichtung eines bestimmten Geldes zu Gunsten der Armen verhalten wurden (Verordnung vom 26. November 1683), sondern die Armenväter der Stadt selber gaben den ersten Anstoss zur Gründung eines für musikalische Vorstellungen bestimmten Locals. So entstand 1713 das Operntheater im sogenannten „Tapissierspand". Die Erbauungskosten beliefen sich auf beiläufig 40000 Gulden, für damalige Zeit eine ziemlich beträchtliche Summe.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts errichtete *Jacob Toussaint Neyts* (1727—1794) aus Brügge die erste Operistengesellschaft in Belgien, wie er auch der erste Verfasser einer vlämischen Oper war. Mit dieser Truppe bereiste er nicht nur alle grössern Städte Belgiens, sondern auch Holland, und fand allenthalben den ausserordentlichsten Beifall. Wie wir wissen, spielte er 1772 in Amsterdam, und war es während einer seiner Opernvorstellungen, wo eine unheilvolle Feuersbrunst die amsterdamer Schouwburg zerstörte. Hierauf ging er nach Rotterdam und spielte eine Zeit lang daselbst vor der „Oostpoort", während gleichzeitig Corver in jener Stadt Vorstellungen gab; allein der Brand des amsterdamer Theaters war auch für Neyts verhängnissvoll; er kehrte nach Belgien zurück, fand jedoch an den zahlreichen Rhetorikkammern, welche mittlerweile entstanden waren, eine schwer zu besiegende Concurrenz. — Später war die *Fiston-Mees*'sche Operistengesellschaft in den Niederlanden sehr berühmt. Das hervorragendste Mitglied derselben war *Henri Mees*, allgemein als *Heintje Mees* bekannt, dessen Stimme einen ungewöhnlichen Umfang und seltenen Wohlklang gehabt haben soll; er war zur Zeit Maria-Theresia's in Brüssel, in der Rue du chien-marin, geboren und heirathete später Fiston's Schwester. Ausser ihm gehörten vorzügliche Kräfte der erwähnten Truppe an, unter andern: *Lecomte*, erster Tenor, *Debattu*, zweiter Baryton, *Canneel*, jugendlicher Liebhaber, *Bultos*, Komiker, Demoiselle *Noke*, erste Liebhaberin, Demoiselle *de Bertias*, naive Rollen, u. a. m. Die Mees'sche Truppe, welche zuerst auf der Place des Martyrs in Brüssel, dann im „Théatre de la Monnaie" spielte, gab dreimal in der Woche französische und zweimal vlämische Vorstellungen. Ausserdem reiste sie gleich Neyts, alljährlich nach Holland, zu welchem Zwecke Director Fiston eigens zwei Schiffe hatte bauen lassen. Von den Opern, die sie aufführte, erwähnen wir blos „Die

[1] Vgl. Het opera te Antwerpen im „Antwerpsch Archievenblad", II, 180—223.

Karavane von Kairo", „Den Kalifen von Bagdad", „Die Königin von Golconda", „Oedipus auf Kolonos", „Orpheus und Eurydice" und einige andere.

Die Eroberung Belgiens durch die Franzosen unter Dumouriez machte indess auch ihrer Herrlichkeit ein Ende. Heintje Mees ging mit Fiston's Schwester nach Sanct-Petersburg, wohin ihn ein Engagement rief und wo er auch später starb; die nationale Operistengesellschaft in Brüssel aber ward durch eine französische Truppe ersetzt.

KAPITEL XXIII.

HOLLÄNDISCHE WANDERTRUPPEN DER NEUERN ZEIT.

Selbst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gab es nur zwei feste Bühnen in Holland. Amsterdam und Rotterdam waren die einzigen grössern Mittelpunkte schauspielerischen Lebens, während im Haag [1] die französische Komödie immer mehr und mehr das nationale Schauspiel verdrängte. Ausserdem gab es freilich noch in einzelnen Städten sogenannte „Liefhebberij-tooneelen", allein diese beschränkten sich doch wieder nur auf die grössern Städte des Landes. Sieht man von Amsterdam ab, wo am Ende des vorigen Jahrhunderts „Kunstmin spaart geen vlijt", „Utile et amusant", „Oefening kweekt kunst", „De Eendragt" und „Emulation" die bedeutendsten Bühnen dieser Gattung waren, so bestanden bekannte Liebhabertheater nur noch in vier Städten Hollands, und zwar „Streelend en Leerzam" in *Leiden*, „Leerzaam Vermaak" in *Haarlem*, „Tot Leering en Vermaak" in *Leeuwarden*, und „Utilitatis et jucunditatis ergo" in *Groningen*.

Dass diese Verhältnisse der natürlichen Vorliebe des holländischen Volks für dramatische Darstellungen nur unvollkommen entsprachen, versteht sich von selbst, und gewiss ist in dem Bedürfniss an theatralischer Belustigung der Ursprung der Sommerreisen der amsterdamer und rotterdamer Schauspieler zu suchen. Kaum war im Mai die Wintersaison geschlossen, so wurde alljährlich die Wanderung angetreten, um in der Regel erst kurz vor Wiederbeginn des regelmässigen Spiels im August zu enden. Dann kamen Dortrecht, Delfshaven, Gouda, Arnhem, Nymwegen, mitunter aber wol auch Leiden, Leeuwarden, Utrecht und andere an die Reihe, wodurch auch den

---

[1] Das holländische Theater im Haag befand sich in West-Einde, in einer Seitengasse der Lorren-Straat. Siehe „Guide ou nouvelle description de la Haye" (La Haye 1785), p. 213.

Bewohnern der kleinern Städte Gelegenheit geboten ward, die hervorragenden Schauspieler der Hauptstädte kennen zu lernen und zu bewundern. Man glaube nämlich ja nicht, dass es etwa blos die untergeordneten Kräfte der amsterdamer und rotterdamer Bühnen waren, welche an diesen nichts weniger als vornehmen Umzügen theilnahmen: selbst die bedeutendsten Künstler und Künstlerinnen verschmähten es nicht, im Sommer auf Reisen zu gehen. So betheiligten sich von den amsterdamer Schauspielern in der Regel der berühmte *A. Snoek* nebst *T. Majofsky*, *D. Kamphuizen*, *P. J. Snoeck* und *J. P. Kroese*, in früherer Zeit wol auch *Sam. Cruys*, dann die Damen *Helena Snoek-Snoeck*, *A. M. Corver-Hilverdink*, *A. M. Snoek-Kamphuizen* und einige andere. Von Rotterdam gingen gewöhnlich *Ward Bingley*, *G. Valkenier*, *M. Westerman*, sowie die junge *G. Hilverdink* und der Komiker *F. A. Rosevelt* gemeinschaftlich auf Reisen. Im Jahre 1804 unternahm sogar das amsterdamer Balletcorps unter Leitung von *C. Vreedenberg* und *J. van Well* eine Kunstreise durch die bedeutendern Städte Hollands, und fand selbstverständlich allenthalben die grösste Bewunderung!

Die eben geschilderten Wanderungen hatten indess einen grossen Nachtheil. Sie gingen eben schon im August zu Ende, und der Winter war lang und eintönig. Mag nun auch die strengste Winterzeit der Abhaltung von Theatervorstellungen in schlechtverwahrten, häufig nur improvisirten Localen gerade nicht günstig gewesen sein, so waren doch der Herbst und das Frühjahr, in welche Jahreszeiten zum Ueberfluss auch noch manche Kirmes fiel, lange genug, um eigenen Schauspielergesellschaften Beschäftigung und mässigen Erwerb zu verschaffen. Diesem Umstande dürften zu allen Zeiten die holländischen Wandertruppen ihre Entstehung zu verdanken gehabt haben.

Das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts war ziemlich reich an solchen Schauspielergesellschaften. Verhältnissmässig eine der ältesten scheint jene der *Catharina Elisabeth van Dinsen*, geb. *Krayestein*, gewesen zu sein, welche schon 1789 in Nymwegen spielte. Sie eröffnete ihre Vorstellungen, wenn nicht gar ein eigenes (?) Theater daselbst, am 7. September 1789. Irren wir nicht, so muss ihr damals auch die mehrfach erwähnte *Helena Snoek* angehört haben, bevor dieselbe mit ihrem Bruder und Ward Bingley nach Zeeland ging. Was die Directorin betrifft, so soll sie zwar nicht schön, aber eine sehr gute Schauspielerin, und namentlich in ältern und Mütterrollen vorzüglich gewesen sein. Als Semire in N. S. van Winter's „Monzongo", dann als Thirsa in R. Feith's gleichnamiger Tragödie wird sie sehr gerühmt. Sie besass sehr viel Theorie und sprach mehrere

Sprachen, was auf eine ungewöhnliche Bildung schliessen lässt. — Ihr Gemahl, *Willem van Dinsen*, aus Rotterdam gebürtig, war gleichfalls ein recht guter Acteur und zählte die Titelrolle im „Siegfried von Lindenberg" zu seiner bedeutendsten Leistung. Die Leitung der von seiner Frau dirigirten Schauspielertruppe übernahm er jedoch erst später.

Zur selben Zeit wie die Van-Dinsen'sche erfreute sich auch die *'s Gravezande*'sche Gesellschaft einer allgemeinen Beliebtheit. Der Director derselben, *Herman 's Gravezande*, ein Schüler Corver's, hatte 1764 unter diesem, und später längere Zeit an der neuen amsterdamer Schouwburg gespielt. Eine selbständige Truppe scheint er schon gegen Ende der 1780er Jahre — und nicht, wie Halmael an einer andern Stelle berichtet, nach 1795 [1] — errichtet zu haben; wenigstens heisst es, dass *Th. Obelt* mehrere Jahre hindurch mit 's Gravezande reiste, bevor er am amsterdamer Stadttheater engagirt wurde, was bekanntlich schon 1791 geschah. Unter den Mitgliedern seiner Truppe zählte 's Gravezande mehrere höchst beachtenswerthe Künstler; von diesen verdienen *Jan Herm. Stoopendaal* und dessen spätere Gattin *Elisabeth van Elten*, vor allem aber die überaus begabte *Gertruida Jacoba Hilverdink*, welche wir später noch auf der amsterdamer Bühne antreffen werden, besondere Erwähnung. Bis wann die 's Gravezande'sche Truppe bestehen blieb, ist uns nicht bekannt.

Jedenfalls aber hatte jene von *Andries Snoek* im Jahre 1794 gebildete eine viel kürzere Lebensdauer. Wir wissen, dass er damit hauptsächlich die Provinz Brabant, dann auch Utrecht und Amsterdam besuchte, in letzterer Stadt aber so grossen Beifall fand, dass er 1795 mit seiner ganzen Gesellschaft an die feste amsterdamer Bühne überging. Daraus allein lässt sich die Bedeutung der holländischen Wandertruppen ermessen, denn bekanntlich bezeichnet der Uebertritt der Snoek'schen Schauspielergesellschaft zur amsterdamer Schouwburg zugleich den ungeahnten Aufschwung dieser Bühne.

Indessen gab dieses Ereigniss selber wieder zur Bildung neuer Wandertruppen Anlass, denn sowol *Ward Bingley*, der zu jener Zeit die amsterdamer Schouwburg verliess, wie *Th. Obelt*, der, wie erwähnt, 1797 der ungerechten Bevorzugung eines vlämischen Schauspielers halber das Feld räumte, traten an die Spitze reisender Gesellschaften. Die vom erstern gegründete Truppe soll noch im Jahre 1840, und zwar unter dem Titel: „Schauspieler des königlichen Theaters im Haag", bestanden und eine Zulage vom König genossen haben. [2]

[1] Halmael, „Bijdragen", S. 75.
[2] Halmael, „Bijdragen", S. 50.

Was *Th. Obelt* betrifft, so associirte er sich zuerst mit dem obengenannten *Willem van Dinsen* junior zur Errichtung einer fahrenden Truppe, welche indess nur ein Jahr lang bestand. Hierauf gründete er eine eigene Gesellschaft, allein nach zwei Jahren nöthigte ihn die Ungunst der Verhältnisse, auch diese Truppe aufzulösen. Er wandte sich sodann nach Rotterdam und spielte bis 1803 bei Ward Bingley.

Mittlerweile scheint jedoch *W. van Dinsen* neuerdings eine wandernde Schauspielergesellschaft ins Leben gerufen zu haben, mit der er im Haag (1805), dann in Leiden, Breda, Utrecht (1806) und an andern Orten spielte. Eine der Hauptzierden seiner Truppe, nebst dem trefflichen Komiker *G. K. Rombach* und der namentlich als Julie in Chr. Fel. Weisse's damals so beliebtem Trauerspiel „Romeo und Julie" ausgezeichneten *Christina van Es* [1], war das *Adams*'sche Ehepaar; zumal Frau *Adams*, geb. *Snoek*, soll grosse Anmuth mit reicher künstlerischer Begabung vereinigt haben. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts machte die Van Dinsen'sche Truppe grosses Aufsehen in Holland, leider traten sehr bald Mishelligkeiten zwischen dem Director und einzelnen hervorragenden Mitgliedern ein, wodurch der Verfall dieser Künstlergesellschaft beschleunigt worden sein dürfte. — Ausser ihr werden beiläufig zur selben Zeit noch die *J. Wiesman*'sche und die von *B. A. Fallée* [2], einem ehemaligen Mitgliede der Bingley'schen Gesellschaft, gegründete Truppe genannt, welche indessen den Vergleich mit der Van-Dinsen'schen nicht auszuhalten vermögen. In Amsterdam, wo die erste einmal „Abällino" mit dem übrigens ganz tüchtigen *P. Schouten* in der Titelrolle aufführte, fiel sie beinahe vollständig durch. Ueberhaupt spielte *Wiesman* grösstentheils nur auf Jahrmärkten und Kirmessen in kleinern Städten Hollands.

Obelt scheint zu einer ruhigen künstlerischen Thätigkeit nicht getaugt zu haben. Ihm sagte das bewegtere Leben des reisenden Schauspielers entschieden besser zu. So wie er die amsterdamer Bühne und später Van Dinsen verlassen hatte, so verliess er 1803 auch Ward Bingley wieder, und schritt zum dritten mal in seinem Leben zur Bildung einer Wandertruppe — diesmal jedoch mit dauerndem Erfolg. Er verband sich zu diesem Zwecke mit dem Schauspieler *Arent Hoetink*, und rief eine recht gute Gesellschaft ins Leben, welche

[1] Sie verliess später die Bühne, um einen deutschen Schauspieler zu heirathen.

[2] Dieser Schauspieler ist hauptsächlich durch seine zahlreichen, jedoch häufig sehr schleuderisch und ohne Auswahl angefertigten Uebersetzungen französischer Theaterstücke bekannt. Ein gewisser *Quak*, vermuthlich ebenfalls ein fahrender Schauspieler, war ihm meistens dabei behülflich.

sich nahezu dreissig Jahre auf den Bretern erhielt. *Cornelis van Oosten*, der von 1808—1815 die jugendlichen Liebhaberrollen bei Obelt spielte, war ein achtenswerthes Talent, zwar ohne alle Theorie, aber von der Natur zum Schauspieler geschaffen; leider starb er schon in jungen Jahren. Dasselbe gilt von *Elisabeth Bergers*, einer Nichte des bekannten S. Cruys, welche neben Van Oosten die Hauptrollen im Schau- und Lustspiel darstellte. Später war ein gewisser *Sablairolles* nicht ohne Bedeutung in allen ernstern Rollen; aber auch ihn raffte im kräftigsten Mannesalter die eben damals in Holland herrschende Cholera hinweg.

Nachdem A. Hoetink [1] sich von der gemeinschaftlichen Direction der Obelt'schen Truppe zurückgezogen hatte, um Beamter beim Steuerwesen zu werden, gesellte sich Obelt die Herren *H. van Overvest-Kup* und *de Koning* in der Leitung der von ihm errichteten Gesellschaft bei. Er bedurfte einer solchen Unterstützung um so mehr, als er schon 1816 eine merkliche Abnahme seiner Sehkraft zu verspüren begann, welche zu Obelt's vollständiger Erblindung im Jahre 1824 führte. Trotzdem entsagte der 60jährige Künstler seiner schauspielerischen Thätigkeit nicht, und noch 1830 soll er als Vater Talland in Iffland's „Gewissen" durch sein meisterhaftes Spiel selbst jenen Thränen entrissen haben, die diese Rolle von dem trefflichen Ward Bingley hatten darstellen sehen. Aber im Jahre 1831 sah sich Obelt dennoch genöthigt, die von ihm gegründete Gesellschaft aufzulösen und sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen. Er starb zu Anfang der 1840er Jahre.

[1] Dieser Schauspieler, der auch einige Theaterstücke schrieb, hatte überhaupt ein ziemlich bewegtes Leben: zu Zütphen geboren, war er 1788 bei einer geldernschen Brigade eingetreten, hatte nach dem Einfall der Preussen in Holland nach Sanct-Omer in Frankreich flüchten müssen, und war von dort wegen einiger unvorsichtiger Aeusserungen über die österreichisch-belgische Grenze geschafft worden. Hierauf nahm er bei den belgischen Freiwilligen Dienst und kehrte erst nach der Staatsumwälzung von 1795 nach seinem Vaterland zurück, diesmal um sich dem Schauspielerberuf zu widmen.

KAPITEL XXIV.

WARD BINGLEY IN ROTTERDAM.

Nachdem Marten Corver 1779 die Direction des rotterdamer Theaters niedergelegt hatte, scheint längere Zeit keine feste Gesellschaft bei dieser Bühne bestanden zu haben. Eine Zeit lang dürfte letztere wol auch gänzlich geschlossen gewesen sein, wenigstens weiss man, dass bei Ausbruch des englischen Kriegs im Jahre 1780 der Deichgraf die Schliessung derselben verfügte. Genaues ist uns indess über die Schicksale des rotterdamer Theaters während der nächsten funfzehn Jahre nicht bekannt, ebenso wenig, ob Snoek, der, wie schon erwähnt wurde, mit einer von ihm gebildeten Truppe beiläufig von 1790—1793 in Rotterdam spielte, dies in obiger Schouwburg oder etwa in irgendeinem andern Locale that.

Als *Ward Bingley* infolge des mehrerwähnten Zerwürfnisses mit den Commissären der amsterdamer Schouwburg 1795 von dieser Bühne zurücktrat, ging er zunächst an die Gründung einer selbständigen Schauspielertruppe, mit der er während des Winters in Südholland, hauptsächlich im Haag und Rotterdam, im Sommer zuweilen auch in andern Provinzen, besonders in Friesland, spielte. Er selber trat noch öfters in der städtischen Schouwburg zu Amsterdam auf, zumal in solchen Rollen, für die man nach seinem Abgang keine gehörige Besetzung an jener Bühne hatte. Zu einem dauernden Engagement in Amsterdam liess Bingley sich jedoch nicht mehr herbei, vielmehr verlegte er den Schwerpunkt seiner Thätigkeit immer mehr nach Rotterdam. Die Kunstreisen wurden auf die Sommerferien beschränkt, und nur ausnahmsweise spielte Bingley mit seiner Gesellschaft, 1805 und 1806, zur Winterszeit in Leiden und Gouda, während er andererseits contractmässig verpflichtet war, allwöchentlich eine Vorstellung im Haag zu geben.

So kam es, dass schon nach wenigen Jahren das rotterdamer Theater wieder eine Bedeutung gewann, welche dasselbe seit nahezu zwei Decennien entbehrt hatte. Die Zustände daselbst consolidirten sich; das unstete Wesen der an dieser Bühne beschäftigten Schauspieler verlor sich immer mehr und mehr; die Verwaltung wurde eine geregeltere und strammere.

Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts finden wir die letztere in den Händen von „vier Commissären", während Ward Bingley die artistische Leitung führte. Ihm standen zwei Regisseure, die Schauspieler *G. Valkenier* und *J. H. Hoedt*, wovon letzterer des Directors Schwiegersohn war, zur Seite, und zwar scheint dieses Verhältniss, wenigstens was Hoedt betrifft, noch in das vorige Jahrhundert zurückzugreifen, denn wie es heisst, feierte derselbe am 16. Januar 1824 den fünfundzwanzigjährigen Jahrestag seines Antritts der Mitdirectorschaft bei der „königlich holländischen Schouwburg". [1]

Was die von Bingley zusammengestellte Truppe betrifft, so muss man dem Director die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er es vortrefflich verstand, tüchtige Kräfte zu gewinnen. Denn sowol unter ihren männlichen wie unter den weiblichen Mitgliedern zählte jene Künstler, die später selbst der amsterdamer Bühne zur Zierde gereichten und deren Namen mit der Geschichte des holländischen Theaters unzertrennlich verbunden bleiben dürften.

Hierher gehören vor allem der auch als Theaterdichter bekannte *M. Westerman* und die ausgezeichnete *Geertruida Jacoba Hilverdink*, die Schwester der damals an der amsterdamer Schouwburg engagirten Helena Judith, verm. de Bruin.

Die genannte rotterdamer Schauspielerin, welche ihre erste dramaturgische Ausbildung bei *H. 's Gravezande* erhalten hatte, wird allgemein als die einzige Künstlerin bezeichnet, die mit der grossen Wattier zu wetteifern im Stande gewesen wäre, hätte die Natur sie mit denselben äusserlichen Vorzügen ausgestattet wie jene unsterbliche Tragödin. Ihre Gabriele von Vergy wird als eine Meisterleistung gepriesen, welche nicht blos ihre ausserordentliche Befähigung zur Darstellung tragischer Rollen bekundete, sondern bei Kennern sofort die schönsten Hoffnungen für sie erweckt haben soll. G. J. Hilverdink scheint übrigens nur wenige Jahre der Bingley'schen Truppe angehört zu haben, und

[1] Wie im vorigen Kapitel erwähnt wurde, erhielten die Mitglieder der Bingley'schen Truppe — namentlich nach deren Uebersiedelung nach dem Haag — den Titel: „Königlich holländische Schauspieler".

nach dem Verfasser der „Tooneelkundige brieven“ [1] hätte sie sogar der Bühne gänzlich Lebewohl gesagt, um sich mit einem wohlhabenden Manne — vermuthlich dem Seeoffizier *Jacob Grevelink* — zu vermählen. Wenn diese Notiz überhaupt richtig ist, dürfte aber jene Zurückgezogenheit kaum von langer Dauer gewesen sein, denn schon Anfang 1809 werden wir diese talentvolle Künstlerin an der amsterdamer Bühne auftreten sehen. Dass Gertrude Hilverdink und die rotterdamer Schauspielerin zwei verschiedene Personen gewesen seien, halten wir nicht für wahrscheinlich.

Konnte Gertrude Hilverdink also gewissermassen für eine Nebenbuhlerin der Wattier gelten, so war dafür Bingley's Tochter eine Schülerin dieser letztern. Allerdings erreichte sie niemals die Meisterschaft ihrer Tante [2], und zur Zeit, wo sie in Rotterdam spielte, machte man ihr vielfach den Mangel an Leidenschaft, die Kälte ihres Spiels zum Vorwurf. Später muss dies wol anders geworden sein; wenigstens versichert Professor Siegenbeck, dass ihre Darstellung der Rolle Epicharis in der Tragödie „Epicharis und Nero“ ihn lebhaft an jene ihrer berühmten Lehrmeisterin erinnert habe. Frau *J. C. Bingley-Hoedt*, die Gemahlin des Regisseurs J. H. Hoedt, lebte noch gegen Ende der 1820er Jahre.

Ausser den beiden genannten Schauspielerinnen zählten Frau *H. Oswald*, geb. *Arondeus* und Frau *Adams*, geb. *Snoek* zu den hervorragendsten Mitgliedern der rotterdamer Bühne. Erstere versah das Fach der edeln Mütter, während Frau *Snoek-Adams*, die wir bereits bei der Van-Dinsen'schen Truppe kennen gelernt haben, von einzelnen Kritikern sogar der trefflichen *Snoek-Kamphuizen* an die Seite gestellt wird.

Was das männliche Personal der rotterdamer Gesellschaft betrifft, so waren die beiden Regisseure, nebst M. Westerman, zugleich die bedeutendsten Mitglieder derselben. Ueber *G. Valkenier* sind die Urtheile allerdings getheilt; die einen stellen ihn auf dieselbe Stufe wie Ward Bingley selber, andere bezeichnen ihn nachgerade als einen mittelmässigen Schauspieler. Dass er als Abällino nicht dieselbe Wirkung machte wie S. Cruys, kann wol nicht als massgebend betrachtet werden, nachdem die Rolle des Banditen bekanntlich die Forcerolle des amsterdamer Tragöden war. Hingegen scheint es ausser

[1] Amsterdam 1808. 8o. S. 121.

[2] Ward Bingley hatte nämlich, wie an anderer Stelle erwähnt wurde, eine Schwester der Wattier zur Frau.

Zweifel zu sein, dass *J. H. Hoedt*, der die jugendlichen Liebhaber darstellte, den für dasselbe Fach engagirten *H. Krayesteyn* — etwa ein Bruder der im vorigen Kapitel erwähnten *Cath. Krayesteyn-Dinsen*? — weitaus übertraf.

Das komische Fach war durch *G. Adams* und *F. A. Rosevelt* vortrefflich vertreten, während ausserdem noch *H. van Dinter*, *Ryk*, *Oswaldt*, *Beyermann* und *Braamberg* als verdienstvolle Mitglieder der rotterdamer Bühne genannt zu werden verdienen. Eine Zeit lang spielte, wie man weiss, auch *Th. Obelt* bei der Bingley'schen Truppe, und noch früher gehörte derselben wol auch *B. A. Fallée* an.

Das hervorragendste schauspielerische Talent war aber unstreitig *Ward Bingley*[1] selber. Seine ausdrucksvolle Mimik wurde um so höher geschätzt, als eine solche damals nur wenig Schauspielern eigen war; dazu kam Bingley's staunenswerthe Vielseitigkeit, welche ihn zur Darstellung der verschiedenartigsten Rollen befähigte. Barbaz sagt, er sei der grösste Künstler gewesen, den er gekannt habe.

Als Theaterdirector entwickelte Bingley eine anerkennenswerthe Rührigkeit, weshalb die rotterdamer Schouwburg auch stets überaus gut besucht war. Zumal um die Aufführung neuer dramatischer Erzeugnisse scheint er sich ausserordentlich viel Mühe gegeben zu haben; in einer einzigen Saison brachte er einmal 28 Novitäten auf die Bühne. Dabei war er selber zuweilen literarisch thätig, indem er gute fremde Theaterstücke ins Holländische übersetzte, unter andern „Het zestienjarig meisje" aus dem Englischen von *Garrick* und „De belagchelyke Tooneelzucht" nach dem französischen „Le tripot comique ou la comédie bourgeoise".

So wie in Amsterdam war die französische Herrschaft auch in Rotterdam der nationalen Bühne nicht günstig. Bingley, der überdies als guter Patriot aus seiner Gesinnung kein Hehl machte, zog sich alsbald die Misgunst der neuen Regierung zu, die 1813 in förmliche Verfolgung ausartete. Ob schon dies seiner Direction ein Ende machte, oder ob Bingley bis zu seinem Tode die Leitung des rotterdamer Theaters fortführte, vermögen wir nicht anzugeben. In den letzten Jahren seines Lebens trat indess bei ihm ein merklicher Ver-

[1] Ein wohlgetroffenes Porträt Bingley's findet man in *J. van Walré's* (1759—1837) biographischer Monographie: „Gedachtenisoffer aan Ward Bingley" (Amsterdam, J. van der Hey, 1821). 8o.

fall der Kräfte ein, welcher am 26. Juni 1818 den Tod des 63jährigen Künstlers herbeiführte.

Ward Bingley wurde in der „Kloosterkerk“ am „Lange Voorhout“ im Haag begraben. Ausser der obenerwähnten Tochter überlebten ihn drei Söhne, wovon der eine, *Willem*, sich gleichfalls der Schauspielerlaufbahn widmete.

KAPITEL XXV.

DAS AMSTERDAMER THEATER UNTER DER DIRECTION SNOEK-MAJOFSKY.

1811—1820.

Der 1. Juni 1810 hatte aus dem Königreich Holland eine französische Provinz gemacht! Die Tragweite dieses Ereignisses war eine zu grosse, als dass dessen Wirkung nach irgendeiner Richtung sich hätte verleugnen sollen. Auch das amsterdamer Theater blieb von den Rückwirkungen desselben nicht verschont.

Die anerkennenswerthe Sorgfalt, welche Ludwig Napoleon der Nationalbühne im allgemeinen und der amsterdamer Schouwburg insbesondere hatte angedeihen lassen, wich sehr bald einer absichtlichen Vernachlässigung, einer rücksichtslosen Zurücksetzung. Vollends zu Geldopfern im Interesse des nationalen Theaters fühlte sich die kaiserliche Regierung nicht veranlasst, und nachdem die Erhaltung der amsterdamer Schouwburg — vielleicht infolge des Aufwands für Ballete und Opern — alljährlich ein Deficit ergab, hielt es die neue Verwaltung für das Klügste, das amsterdamer Theater zu verpachten.

Als ein glücklicher Zufall muss es betrachtet werden, dass solche Pächter sich unter den bisherigen Mitgliedern der Schouwburg, und zwar gerade in der Person ihrer drei bedeutendsten Schauspieler, fanden. Der berühmte *Andries Snoek*, nebst *Th. J. Majofsky* und der grossen *Wattier* übernahmen nämlich im Jahre 1811 die Verwaltung des amsterdamer Theaters und führten dieselbe gemeinschaftlich bis zum Jahre 1817, wo die Wattier sich von der Direction zurückzog; von da an waren Snoek und Majofsky die alleinigen Directoren. Dadurch gelangte nicht nur die artistische Leitung in ausgezeichnete, fachmännische Hände, sondern es wurde auch jeder Wechsel in dem

künstlerischen Personal der Bühne vermieden. Insofern also, als nicht der Tod die Reihen der ältern Schauspieler lichtete — was freilich nur zu häufig der Fall war, denn während *Cruys*, *Helena Snoeck* und andere den Anbruch der Snoek-Majofsky'schen Aera überhaupt nicht erlebten, musste die neue Direction gar bald auch der Mitwirkung des *Sardet*'schen Ehepaars entrathen — sind keine wesentlichen Veränderungen gegenüber der vorausgegangenen Periode zu verzeichnen.

Wir können uns folglich darauf beschränken, blos jener Schauspieler hier zu erwähnen, die entweder neu an die amsterdamer Schouwburg kamen, oder deren künstlerische Bedeutung erst in die gegenwärtig von uns betrachtete Periode fiel, obgleich sie selber schon früher jener Bühne angehörten.

Zu letztern zählte — nebst *E. van Hamme*, die 1807 noch eine ganz junge Schauspielerin war, obgleich sie sich schon früher auf den Liebhabertheatern von *Tjeerds* und *Van Meurs* bemerkbar gemacht hatte — die im vorigen Kapitel erwähnte *G. J. Hilverdink-Grevelink*. Diese Actrice debutirte im Februar 1809 als Olympia in Voltaire's gleichnamigem Trauerspiel an der amsterdamer Schouwburg, und erwarb sich sehr rasch die Zuneigung der kunstliebenden Kreise. Ueberdies fand sie hier an der damals noch häufig thätigen Wattier ein erhabenes Vorbild, dem sie mit Liebe und Verständniss nacheiferte. Die Jocaste in Voltaire's „Oedipus", dann die Josabeth in Racine's „Athalie", sowie die Elmire in Molière's „Tartuffe" und die Tochter in Kotzebue's „Armem Poeten" galten für ihre vorzüglichsten Rollen, während von den nationalen Bühnenstücken die Tragödien von *S. J. Wiselius* (1769—1845) „Arnoud van Egmond" und „Adel en Mathilda" ihr reichlich Gelegenheit boten, als Catharina und Mathilde ihr herrliches dramatisches Talent zu entfalten. Gertrude Hilverdink starb im Jahre 1827. — Als *Maria Adams-Snoek* sich 1817 genöthigt sah, von der Bühne Abschied zu nehmen, erwuchs letzterer eine neue vortreffliche Kraft an Frau *A. Westerman-Muller*, einer Schülerin der berühmten Wattier, welche lange Zeit hindurch das Wohlgefallen des amsterdamer Theaterpublikums erregte.

Auch unter den Schauspielern gab es mehrere, die zwar noch während der Blütezeit des amsterdamer Theaters bei demselben eingetreten waren, ihre künstlerische Vollendung jedoch erst in einer spätern Periode erreichten. Als solche nennen wir vor allem *Gerrit Carel Rombach*, einen der grössten holländischen Schauspieler der neuern Zeit, und *Johannes Jelgerhuis*.

Zu Utrecht geboren, hatte Rombach, der ursprünglich Schulmeister

gewesen, sich der *Van-Dinsen*'schen Wandertruppe angeschlossen, und spielte längere Zeit bei derselben gegen ein wöchentliches Honorar von sechs Gulden. Am 24. October 1804 trat er jedoch als Germon im Singspiel „De ouderliefde" zum ersten mal am amsterdamer Stadttheater auf und bildete sich mit der Zeit zu einer Celebrität im komischen Fache aus. A. v. Halmael meint von ihm, er sei ein Künstler gewesen, den man vielleicht erreichen, niemals aber werde übertreffen können. Die Art und Weise, wie Rombach den Ulysses in Huydecoper's „Achilles" spielte, berechtigt übrigens ebenso sehr zur Vermuthung, dass er auch im tragischen Fache Rühmliches geleistet hätte, wenn er sich darauf hätte verlegen wollen. Rombach's Wesen entsprach jedoch das Lustspiel weit besser. Nach dem Urtheil der Kenner war Tartuffe sein Meisterstück, aber auch Lorenz Kind in Kotzebue's „Armem Poeten" eine vollendete Leistung. Dieser überaus verwendbare Schauspieler, der auch eine sehr melodiöse Basstimme besass, starb am 5. Juli 1833.

Beiläufig zur selben Zeit wie Rombach kam auch *Johannes Jelgerhuis* an die amsterdamer Bühne. Sein Genre war aber das Trauerspiel, und allgemein wird er als der Nachfolger Ward Bingley's auf diesem Gebiete bezeichnet. Er war der Sohn des vortrefflichen friesischen Malers Rienk Jelgerhuis, und selber in dieser Kunst nicht unerfahren, was man sowol seiner Haltung, seinem Geberdenspiel, wie der Anordnung seines Costüms deutlich angemerkt haben soll. In der Schauspielkunst debutirte er zuerst auf einem Liebhabertheater in Delft, dann am 15. December 1804 als König Lear an der amsterdamer Schouwburg. Er scheint aber nicht sofort an dieser Bühne engagirt worden zu sein, denn sein eigentliches Debut fand erst am 6. März 1805 als Avogaro in Du-Belloy's „Gaston und Bayard" statt.[1] Diese Rolle sowie der Baalspriester Mathan in Racine's „Athalie", der Anthenor in „Zelmire", dann Zopir in Voltaire's „Mahomet" und Simeon in Baour-Lormian's Trauerspiel „Omasis" waren überhaupt Jelgerhuis' beste Leistungen. Als er den Simeon zum ersten mal gespielt hatte, und jemand dem berühmten Andries Snoek über dessen Darstellung des Omasis Complimente machte, versetzte dieser Künstler mit Wärme: „Nicht mich, sondern Jelgerhuis müssen Sie loben; er allein spielte tadellos."

[1] Halmael, „Bijdragen", S. 69, sagt, dass er erst im August 1805, und zwar als Hercules in der von *Kath. Lescailje* nach dem Französischen bearbeiteten Tragödie „Hercules und Dejanira" aufgetreten sei.

Wenn Jelgerhuis in der praktischen Ausführung der ihm anvertrauten Rollen kaum etwas zu wünschen übrig liess, so hatte er die Theorie der Schauspielkunst womöglich noch vollkommener inne. Glücklicherweise sind diese seine Kenntnisse für die Nachwelt nicht verloren gegangen, denn er legte sie in einem umfangreichen Werke nieder, welches im Jahre 1827 in Amsterdam erschien und den Titel führt: „*Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*".[1] Durch dieses, für den Unterricht junger Schauspieler berechnete Buch hat Jelgerhuis sich einen unvergänglichen Namen in der technisch-dramaturgischen Literatur gemacht. Er starb im Jahre 1836.

M. Westerman, den wir bereits als hervorragendes Mitglied der rotterdamer Schauspielergesellschaft kennen gelernt haben, war dem amsterdamer Publikum schon von verschiedenen Gastspielen her vortheilhaft bekannt, welche er 1805—1807 mit Bingley auf dem „deutschen Theater" gegeben hatte. Damals widersetzten sich hartnäckige Intriguen seinem Uebertritt zur hauptstädtischen Bühne. Gegen Ende des Jahres 1808 gelang es indessen dennoch, diese vorzügliche Kraft für die amsterdamer Schouwburg zu gewinnen. Westerman debutirte, gleich Jelgerhuis, als Avogaro in „Gaston und Bayard", und allgemein erblickte man in ihm einen Ersatz für den zu früh heimgegangenen Samuel Cruys.

Ob Westerman später die Schauspielerlaufbahn gänzlich aufgegeben, oder gleichzeitig nebenher das Buchhändlergeschäft betrieben habe, ist uns nicht genau bekannt. Jedenfalls aber ward er eins der vorzüglichsten Mitglieder der amsterdamer Bühne unter der Direction Majofsky. Als Buchhändler machte er sich hauptsächlich durch eine niedliche Duodezausgabe von Vondel's Werken bekannt und verdient. Auch verdankt man ihm mehrere, zum Theil poetische Erinnerungsschriften an Hollands grösste Tragöden *Johanna Cornelia Wattier* und *Andries Snoek*, welche beide Künstler Westerman um viele Jahre überlebte.

Es erübrigt uns nur noch einige Worte über den damaligen Leiter der Bühne selber zu sagen, denn sowol zur Zeit, wo noch die Wattier Mitpächterin des amsterdamer Theaters war, als auch in den Jahren 1817 bis 1820 scheint Th. J. Majofsky die Seele der Direction gewesen zu sein. Im Jahre 1820 endlich löste sich das seit 1811 bestandene Pachtverhältniss auf, und die amsterdamer Schouwburg ging neuerdings in die Verwaltung der städtischen Behörde über. Wie

[1] Amsterdam, P. Meyer-Warnars, 1827. Qu.-4°. 10 Thle. in 2 Bdn.

ehedem übertrug diese die Leitung des Theaters vier „Commissären", denen ein Secretär und ein Kassirer beigegeben waren. Indessen übte dieser Wechsel in der Verwaltung keinen nachtheiligen Einfluss auf die Bühne selber aus, denn diese verlor kein einziges ihrer frühern Mitglieder. Sogar Snoek und Majofsky verblieben bei derselben und spielten bis an ihr Lebensende fort. Letzterer starb an einem Schlaganfall, der ihn auf der Bühne traf, am 22. Februar 1836. Seit 45 Jahren hatte er ununterbrochen dem amsterdamer Theater angehört!

PERSONENREGISTER.

Ackermann, Ernst. 50.
Adams, Amandus. 108.
——, Gerrit. 108. 138.
—— Snoek, Maria. 108. 118. 119. 141.
—— Majofsky, Marianne. 108. 127.
—— Hanssens, Mimi. 108.
—— geb. Snoek. — Vgl. Snoek-Adams.
Admiraal, Daniel. 31. 73.
Akersloot, Hendrik van. 32.
Anderegg, C. 127.
—— Ruloffs, E. L. 127.
Andriessen, J. 98.
Angemeer, Ant. 105. 117. 118.
Ansloo, Reinier. 24. 27.
Appel. 66.
Ardell, James Marc. 62.
Arondeus-Neyts, J. C. 121.
——-Oswald, H. 122. 137.
Ayrer, Jacob. 9.
Baat, Jeuriaan. 32.
Bandello, Mattheo. 9.
Baour-Lormian, L. P. M. F. 142.
Barbaz, A. L. 101. 114. 138.
Barbiers, Pieter. 98.
Barkhausen, H. L. W. 83.
Baron, Michel Boyron gen. 54. 59.
Bas, Jacob. 22.
Batenburg. 125.
Beck, Heinr. 50.
Beil, Joh. Dav. 50.
Bekker-Wolff, Elisabeth. 70.
Bell, W. 9.
Benjamin, Hendrik. 55.
—— Mad. 55.
Berewouts, geb. Bor. Vgl. Bor-Berewouts.
Berger. 118.
Bergers, Elis. 134.
Bertias, Mlle de. 128.
Beyermann. 138.
Beyninck, Teunis Christ. 117. 127.
Bia, Lambert. 125.
Bilderdijk, Willem. 92. 101.
Bingley, Ward. 53. 93. 95. 99. 104. 109. 110. 112. 113. 115. 118. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 142. 143.
—— Hoedt, J. C. 137.
Blank, Albr. Hendr. 32.
Block, Jac. 22.
Böck. 50.
Boer, H. de. 32.
Bogerman, Johannes. 14. 15. 69.
Boott, C. 70.
Bor, Cornelis. 53. 54. 66. 73.
—— Jan. 66.
—— (Vork), Lijsje. 55.
—— (Berewouts), Mad. 55.
Borght, J. B. van der. 127.
Bouhon, ... 67. 88.
——, Cornelia. 106.
——, Cornelia, geb. Ghyben. — Vgl. Ghyben-Bouhon, Corn.
Bouwmeester, Jan. 35.
Braamberg. 138.
Brakenhoff, Johanna, geb. Vermijlen. — Vgl. Vermijlen-Brakenhoff, J.
Brakonier, A. J. 70.
Brandt, G. 9. 18. 20. 24. 26. 27.
Brants, J. 75.
Brederoo, Gerbr. Adr. 9. 11. 12. 13. 14. 18. 19. 20. 21.
Brifaut, Ch. 115.
Brinkman, ... 39. 57. 65. 66.
——, Katharina. 66. 86.
—— Corver, ... 64.
Brizard, Joh. Bapt. Britard, gen. 92.
Broeke, Pieter van den. 102.
Brouwer, Joachim. 102.
Browne, Rob. 7.

Bruggemans, A. 101.
Bruin, ... de. 55.
——, Jan de. 120.
—— Punt, Anna Maria de. 49. 55. 56. 60.
——, Helena-Judith de, geb. Hilverdink. — Vgl. Hilverdink-de Bruin, H. J.
Brulé, A. 125.
Bultos. 128.
Burman, Pieter. 70. 71.
Buron, Lambert. 127.
——, A., geb. van den Ende. — Vgl. Ende-Buron, A. van den.
Buys, Jac. 42.
Buysero, Dirk. 32. 68.
Calamink. 88.
Campen, Willem van. 22.
Cannaert, van. 127.
Carelse, H. C., geb. Hendriks. — Vgl. Hendriks-Carelse, H. C.
Carr, John. 83.
Chalaize, ... 87.
Chenard. 125.
—— Mad. 125.
Chenier, Marie-Jos. 99.
Chicot-Punt, Anna-Maria. 60. 61.
Clairon, Claire-Jos. Hippolyte Legris de Latude gen. 94.
Colm, Jan S. 11.
Contat, Louise. 111.
Coorenkind, Herm. Dirksz. 22.
Coornhert, Dirk Volkertsz. 11.
Corneille, Pierre. 10. 59. 67. 68.
Corniol. 125.
Corver, Marten. 27. 33. 34. 38. 44. 45. 50. 53. 54. 55. 56. 58. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 74. 75. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 103. 104. 105. 106. 110. 116. 118. 126. 128. 132. 135.
——, Gerrit. 120.
—— Hilverdink, Anna Maria. 120. 131.
——, ... geb. Brinkman. — Vgl. Brinkman-Corver, ...
——, Anna, geb. van Hattum. — Vgl. Hattum-Corver, A. van.
Coster, Samuel. 12. 13. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 23. 26.
Crébillon, Prosper. 59.
Croix, Pieter de la. 37.
Cruys, Samuel. 116. 117. 131. 134. 137. 141. 143.
Cunninghamme-de Heus, Polly. 125.
D'Amicis. 126.
Dammen, Christoph. 79.
Davia, Mlle. 126.
Debattu. 128.
Dinsen, Willem van. 50. 108. 118. 132. 133. 142.
——, Cath. Elis. van, geb. Krayestein. — Vgl. Krayestein-Van Dinsen, C. E.
Dinter, H. van. 138.
Domselaar, Tobias van. 22. 35.
Drayer, Robert. 74.
Dregt, Joh. van. 98.
Driessen, A. 70.
Du-Belloy, P. L. Buirette. 116. 142.
Duchesnois, Cath. Jos. Rafin gen. 112.
Duguai. 126.
Duim, Fred. 58.
——, Izaak. 53. 54. 58. 63. 65. 67. 92.
Durand. 88.
Eckhof, Conrad. 50. 51.
Eekhout, Susanna. 55.
Effen, Justus van. 46. 47. 54. 82. 85. 124.
Elten-Stoopendaal, Elis. van. 132.
Ende-Buron, A. van den. 121. 127.
Engelbrecht, Simon. 22.
Erkelens, Leendert. 72. 87. 88. 90.
Es, Cristina van. 133.
—— Obelt, Debora van. 118. 120.
Escury, H. Collot d'. 26. 92.
Evers, ... 87.
Everts. 121.
Fallée, B. A. 133. 138.
Favart, Charles-Simon. 106.
Feitama, Sybrand. 61.
Feith, Rhynvis. 131.
Ferrari. 126.
Fiston. 128. 129.
Fokke, Thomas. 54.
—— Punt, Cath. Elis. 61. 62. 68.
Fornenburg, Jan Bapt. van 73.
Forster, George. 47. 83. 84. 85.
Francius, Pieter. 27. 29. 33. 35. 93.
Freubel, J. L. P. L. 101.
——, C., geb. Smalwout. — Vgl. Smalwout-Freubel, C.
Garrick, David. 138.
Geest, Wybrand de. 73.
Germez, A. K. van. — Vgl. Zjermez.
Geysbeek, P. G. Witsen. 126.
Ghyben, ... Mad. 67.
—— Bouhon, Cornelia. 67. 68. 74. 89. 106.
Giral. 125.
Gisser-Van Ollefen, J. 127.
Goeree, Jan. 33. 54.
Gravezande, Herm.'s. 103. 104. 118. 120. 132. 136.
Greene, Rob. 19.
Greenwood, John. 62.

Grein, ... 88.
Grevelink, Jacob. 137.
——, G. J., geb. Hilverdink. — Vgl. Hilverdink-Grevelink, G. J.
Grimm, J. Fr. K. 83.
Groen, Andries van der. 42. 98.
——, Floris. 73.
Haas, ... de. 90.
Hall, M. C. van. 112.
Halliwell, J. O. 9.
Halmael, Arent van. 33. 67. 92. 95. 106. 132. 142.
Halmale, Hendrik van. 32.
Hamme, E. van. 141.
Hanssens, Mimi, geb. Adams. — Vgl. Adams Hanssens, Mimi.
Hattum, Maurits van. 54. 55.
—— Corver, Anna van. 64. 66.
Haug, Chr. Fr. 61. 67. 113.
Haverkorn, Willem. 102. 110.
Helders, Jan. 105.
Hendriks-Carelse, H. C. 127.
Hennebo, Rob. 54.
Heus, Polly de, geb. Cunninghamme. — Vgl. Cunninghamme-de Heus, Polly.
Hilverdink, Jacob. 103. 104.
——, Jac. Marinus. 104.
—— de Bruin Helena-Judith. 104, 120. 127. 136.
—— Grevelink, Gertrude-Jacoba. 104, 131. 132. 136. 137. 141.
—— Anna Maria, geb. Corver. — Vgl. Corver-Hilverdink, A. M.
Hodges, William. 110. 111.
Hoedt, J. H. 136. 137. 138.
——, Robin. 27.
——, J. C., geb. Bingley. — Vgl. Bingley-Hoedt, J. C.
Hoetinck, Arent. 133. 134.
Hoeven, Willem van der. 53. 54.
Hoghendorp, G. van. 13.
Holberg, Ludwig. 78.
Holst, J. van. 69.
Hooft, Pieter-Corn. 11. 13. 18. 19. 20. 26.
——, Willem Dirksz. 22.
Hoven, J. van. 73.
Huber, Therese. 47. 83. 85.
——, U. 69.
Hulst, Conrad van. 121. 127.
Hutinette, A. 125.
Huydecoper, Balthasar. 59, 60. 62. 114. 142.
Huygens, Const. 19.
Japix, Gysbert. 14.
Jelgerhuis, Joh. 115. 141. 142. 143.
——, Rienk. 142.
Iffland, Aug. Wilh. 50. 51. 114. 117. 119. 134.
Johann-Sigmund, Kurfürst von Brandenburg. 79.
Jordaan, Jac. 65.
——, ... geb. Tongeren. — Vgl. Tongeren-Jordaan, ...
Jordis, Hendrik. 77.
Josi, C. 116.
Kalbergen, Lysbeth. 55.
Kampen, Nic. van. 17.
N. G. van 92.
Kamphuizen, Dirk. 101. 116. 131.
——, Anna Maria, geb. Snoek. — Vgl. Snoek-Kamphuizen, A. M.
Kamphuysen, J. 98.
Kinker, Joh. 111. 126.
Kip, ... Mad. 121.
Klyn, H. H. 126.
Knolleman, ... 106.
Koch, Gottfr. Heinr. 50. 51.
Koenerding, Jacob. 37.
Kohlhardt, ... 50.
Koninck, Abrah. de. 11.
Koning, ... de. 134.
——, Herm. 31. 32. 33. 73.
Kotzebue, Aug. von. 106. 108. 109. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 141. 142.
Krayestein-Van Dinsen, Cath. Elisabeth. 131. 138.
Krayesteyn, H. 138.
Krinsje, ... 66.
Kroese, Jan Phil. 100. 106. 131.
Krook, Corn. Laurensz. 32.
——, Enoch. 32. 33. 34. 49. 50. 63.
Kroon, Daniel. 32. 33.
——, Petronella. 32. 55.
Krul, Jan Herm. 13.
Kup, H. van Overvest. 118. 134.
Kuyper, J. 98.
Lairesse, Gerard. 42. 88.
Lambotte, ... 127.
Langendijk, Pieter. 33. 38. 55. 119.
Lapis, Santo. 126.
Lecomte. 128.
Leeuw, Adr. Bast. de. 31.
Legouvé, Gabr. Mar. Jean Bapt. 110.
Leicester, Earl von. 7.
Lekain, Henri-Louis. 65. 92.
Lennep, Jacob van. 62.
Lescailje, Catharina. 60. 66. 104. 142.
Lessing, G. E. 85.
Lillo, Mad. de. 79. 124.
Lingelbach, David. 37.

Longepierre, Hil. Bern. 111.
Loots, Corn. 126.
Ludwig Bonaparte, König. 8. 101. 102. 140.
Maas (-Schagen), Adriana. 55. 56. 57.
Maatsuyker, Joan. 32.
Macor, ... 74.
Magalli, 126.
Majofsky, Theod. Joh. 117. 127. 131. 140. 141. 143. 144.
——, Marianna, geb. Adams. — Vgl. Adams-Majofsky, M.
Malfeyt, Andries. 127.
Malsem, Thomas van. 32. 54.
Mansfeld, Ernst Graf von. 20.
Marle. Adr. van. 104.
Marlowe, Christopher. 19.
Marre, Jan de. 38. 55. 63. 66. 101.
Massinger, Philipp. 19.
Matham, Jac. 35.
Mauricius, Joan-Jacob. 74. 79.
Meerhuysen, Jan.
Mees, Heintje. 128. 129.
Mercier, Louis-Sébast. 85.
Merken-Van Winter, Lucr. Wilh. van. 60. 88. 97.
Meurs, ... van. 141.
Meyer, Lodewyk. 35. 37.
——, P. 58.
Miarteni, Nicolo. 126.
Mignot, ... 125.
Mohr, Joh. Christ. 70.
Mole, Franç. René. 92.
Molesteen, Alida. 55.
Molière, Jean Poquelin de. 54. 80. 105. 118. 141.
Molster, ..., Mad. 106.
Moritz von Oranien. 20.
Muller, A., geb. Westerman. — Vgl. Westerman-Muller, A.
Mijn, G. van der. 62.
Napoleon I. 112.
Neuber, Karoline. 50. 78.
Neuville, ... Mlle. 124.
Neyts, Jan Bapt. 127.
——, Jacob-Toussaint. 38. 87. 89. 115. 128.
——, J. C., geb. Arondeus. — Vgl. Arondeus-Neyts, J. C.
Nicolini, ... 50.
Niemeyer, A. H. 47. 83. 85.
Niewellon, ... 73.
Noke, Mlle. 128.
Nomsz, Jan. 106. 113.
Norez, J. B. 125.
Noseman, ...79.
——, Adriana. 49. 55.
Noseman, Jilles. 48.
Nys, P. L. J. 125.
Obelt, Theodor. 117. 118. 120. 132. 133. 134. 138.
——, Debora, geb. van Es. — Vgl. Es-Obelt, D. van.
Ogelwicht, 126.
Ogier, Willem. 31.
Ollefen, J. van, geb. Gisser. — Vgl. Gisser-Van Ollefen, J.
Oosten, Corn. van. 134.
Oswald, ... 138.
——, ... geb. Arondeus. — Vgl. Arondeus-Oswald, ...
Oudaan, Joach. 24.
Palland van Zuithem. 100.
Pals, Mlle. van der. 79. 124.
Paludanus, Th. 69.
Passé, Carel. 103. 106.
Pater, Lucas. 38.
Pedel, W. 8.
Pels, Andries. 35. 36. 43. 73.
Pfeiffer, ... 101.
Pieneman, Jan-Willem. 110. 114.
Piens. 127.
Pietersz, Heere. 48.
Pigault-Le-Brun, Guill. Chr. Ant. 101.
Pilati de Tassulo. 42. 47. 51. 59. 72. 124.
Pilotti, Elisabeth. 106.
Plas, Jacob la. 105.
Pluymer, Joan. 37.
Polus, ... 66.
Punt, Jan. 49. 50. 53. 54. 56. 58. 59. 60. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 86. 87. 88. 89. 90. 93. 95. 110.
——, Anna Maria, geb. de Bruin. — Vgl. Bruin-Punt, A. M. de.
——, Anna Maria, geb. Chicot. — Vgl. Chicot-Punt, A. M.
——, Cath. Elis. geb. Fokke. — Vgl. Fokke-Punt, C. E.
Putt, A. van de. 70.
Pypers, Pieter. 100. 126. 127.
Quak, ... 133.
Quinault, Phil. 59. 68.
Racine, Jean. 10. 54. 59. 60. 67. 105. 114. 141. 142.
Rauws, ... 39.
Ridder, Gerrit de. 54.
Riem, A. 83.
Rivier, Simon. 74.
—— Roos, Hille. 108.
Robijn, Christian. 55. 66.
——, Emanuel. 66.
Rochefort, J. 125.

Rombach, Gerrit-Carel. 50. 133. 141. 142.
Roodenburgh, 13.
Roos, Andries. 108.
——, Hille, geb. Rivier. — Vgl. Rivier-Roos, Hille.
Rosevelt, F. A. 131. 138.
Ruloffs, Barthol. 97. 127.
——, E. L. geb. Anderegg. — Vgl. Anderegg-Ruloffs, E. L.
Ryk, ... 138.
Rijndorp, Jacob van. 31. 54. 55. 73. 74. 77. 79.
——, Adriana. 73 74.
Sablairolles, ... 134.
Sammers, Jacob. 31. 73.
Sardet, Dirk. 95. 99. 100. 104. 109. 115. 116. 118. 127. 141.
——, Jacoba, geb. Wouters. — Vgl. Wouters-Sardet, J.
Saxo Grammaticus. 9.
Schagen, Paul van. 57.
——, Adriana, geb. Maas. — Vgl. Maas-Schagen, A.
Schippers, Albartus. 105.
Schmidt, ... 65.
Schmolk, G. C. 75.
Schönemann, Joh. Friedr. 50. 78.
Schouten, P.. 133.
Schroder, Frans. 73.
Schütze, J. Fr. 85.
Schuh. 50.
Schwachhofer, Joh. Jos. 117.
Sens, David. 22.
Senus, W. van. 114.
Shakspeare, W. 9. 40.
Siegenbeek, Math. 66. 92. 137.
Six, Jan. 41.
Sluis, van der. 53. 54.
Smalwout-Freubel, C. 121. 127.
Smout. 15.
Snoeck, Pieter. 108. 117. 127. 131.
——, Helena, geb. Snoek. — Vgl. Snoek-Snoeck, H.
Snoek, Andries. 53. 99. 101. 108. 109. 113. 114. 115. 116. 121. 131. 132. 135. 140. 141. 142. 143. 144.
—— Adams, ... 133. 137.
—— Kamphuizen, Anna Maria. 101. 108. 116. 120. 121. 127. 131. 137.
—— Snoeck, Helena. 108. 120. 121. 131. 141.
——, Maria, geb. Adams. — Vgl. Adams-Snoek, M.
Soop, Floris. 22.
Spatsier, Anthony, 49. 51. 65. 67. 74. 79. 85.
Spencer, John. 7.
Spieghel, Hendr. Laur. 13.
Starrenburgh, Jac. 65.
Starter, J. J. 9. 13. 14. 15. 18. 20. 75.
Stefanini, Stefano. 126.
Stel, Nic. van der. 125.
Stockfisch, Hanns von. 79.
Stoopendaal, Jan Herm. 132.
——, Elis. geb. van Elten. — Vgl. Elten-Stoopendaal, E. van.
Stryker, Teodoro. 126.
Styl, Simon. 34. 88. 92. 95.
Sud, C. 125.
Symes, ... Mad. 74. 106.
Tack, Adolf. 102.
Talma, F. J. 112.
Teffers, ... 39.
Tesselschade, Maria Visscher. — Vgl. Visscher Tesselschade, Maria.
Thil, Mlle van. 68. 73. 86. 89.
Tjeerds, ... 141.
Tongeren-Jordaan, ... Mad. von. 55. 56. 73.
Trigland, Jacob. 15. 69.
Troost, Corn. 42. 55.
Uffenbach, Zach. Conr. von. 44. 82.
Uylenbroek. P. J. 58. 99. 100. 126.
Valkenier, G. 131. 136. 137.
Vennekool, Steven. 22.
Vermijlen-Brakenhoff, Johanna. 108.
Visscher, Roemer, 11. 13.
—— (Tesselschade), Maria. 11.
Voet, Gysbert. 69.
Volkmann, Joh. Jac. 83.
Voltaire, Franç. Mar. Arouet de. 60. 64. 114. 141. 142.
Vondel, Joost van den. 13. 18. 20. 23. 54. 77. 80. 115. 118. 143.
Vork, Lijsje, geb. Bor. — Vgl. Bor-Vork, L.
Vos, Jan. 18. 22. 23. 37.
——, Maria. 25.
Vreedenberg, Caspar. 119. 121. 126. 131.
Waal, Jan de. 105.
Wagenaar, Jan. 38. 41. 42. 43. 44. 45. 94.
Walré, Jan van. 126.
Wattier-Ziesenis, Johanna Cornelia. 53. 93. 99. 100. 101. 104. 106. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 120. 121. 136. 137. 140. 141. 143.
Weddik, Th. Joh. 102.
Weemeyer, Jac. 66.
Weisse, Chr. Fel. 133.
Well, Jan. van. 117. 125. 131.

Westerman, M. 131. 136. 143.
—— Muller, A. 141.
Wiesman, J. 133.
Wighman, ... 65.
Wilhelm III. von Oranien. 124.
Wilhelm-Ludwig von Oranien. 14. 15.
Winter, Nic. Sim. van. 131.
——, Lucr. Wilh. van, geb. van Merken. — Vgl. Merken-Van Winter, L. W. van.
Wiselius, S. J. 114. 141.
Wit, Jacob de. 42. 60.
Witt, Jan de. 26.
Witte, J. E. de 97.
Wolff, Elisabeth, geb. Bekker. — Vgl. Bekker-Wolff, E.
Wood, John. 7.
Wouters-Sardet, Jacoba. 53. 99. 100. 104. 109. 115. 118. 119. 127. 141.
Wulkenits, Baron von. 75.
Zeegers, Willem. 108. 117. 118.
Zesen, Philipp von. 24. 41. 43. 45. 48. 55.
Ziesenis, ... 112.
——, A. 97.
——, Johanna Cornelia, geb. Wattier. — Vgl. Wattier-Ziesenis, J. C.
Zjermez, Adam-Karelsz. van. 26. 27. 30. 31. 33. 48. 93.
Zuiderhout, ... 74. 106.
Zweerts, Phil. 91.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.